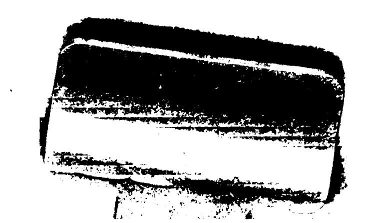





Library of


Dei
Sub Numine
Viget





Aus deutschen Lesebüchern.

Epische, lyrische und dramatische Dichtungen

erläutert für die

Oberklassen der höheren Schulen

und für

das deutsche Haus.

Fünfter Band.

Wegweiser durch die klassischen Schuldramen.

Bearbeitet von

Dr. O. Frick und Dr. H. Gaudig.

Zweite Abteilung.

Dritte, durchgesehene und erweiterte Auflage.

Gera und Leipzig.
Druck und Verlag von Theodor Hofmann.
1901.

Wegweiser

durch die

klassischen Schuldramen.

Zweite Abteilung.

Friedrich Schillers Dramen. I.

Die Räuber. — Die Verschwörung des Fiesco. — Kabale und Liebe.
Don Carlos. — Wallenstein.

Bearbeitet

von

Dr. O. Frick,
weiland Direktor der Franckeschen Stiftungen in Halle a. S.

Dritte, durchgesehene und erweiterte Auflage

herausgegeben von

Dr. Georg Frick.

Gera und Leipzig.
Druck und Verlag von Theodor Hofmann.
1901.

Friedrich Schiller.

A. Die Jugend-Dramen.

Vorbemerkung.

Die Jugend-Dramen Schillers, zu welchen wir „Die Räuber", „Fiesco", „Kabale und Liebe", „Don Carlos" rechnen, ganz von der unterrichtlichen Betrachtung auszuschließen, halten wir nicht für gerechtfertigt. Denn die Behandlung auch dieser Dichtungen hängt mit den verschiedenen Aufgaben, welche dem litterargeschichtlichen Teile des deutschen Unterrichts zufallen, eng zusammen. Man wird einen Durchblick durch das Leben und den dichterischen Entwickelungsgang Schillers nicht wohl geben können, ohne seiner Jugend-Dramen zu gedenken, deren Entstehung mit dem äußeren und inneren Leben des Dichters fest verknüpft war. Ist sodann eine besondere Aufgabe der unterrichtlichen Beschäftigung mit der dramatischen Poesie diese, daß der Schüler allmählich zu einem Verständnis des so weit- und tiefgreifenden Begriffes des Tragischen angeleitet werde (vergl. Abteilg. I, S. 2*), so vermögen jene dramatischen Erstlinge Schillers dieser Aufgabe in einer ganz eigentümlichen Weise zu dienen. Sie zeigen den Dichter im ringenden Suchen nach einer Ausgestaltung dieses Begriffes und werden somit auch für den Schüler zu einem Anlaß, das Werden des Tragischen, das er an der Folge der Dramen Lessings und Goethes bis zu einer gewissen Höhe begleitet hatte, zum zweitenmal in kurzem Gange zu beobachten, zum Teil in verdunkelten, zum Teil sogar in negativen Bildern und vielfach verquickt mit derjenigen Abart des Tragischen, die immer von neuem bis in die neueste Zeit hinein die ersten Versuche der dramatischen Dichter kennzeichnet, als sei eine besonders dramatische und spannende Verwicklung von Handlungen, oder als sei die Intrigue das Bezeichnendste des Tragischen. Jene Dramen enthalten ferner, abgesehen von dem geschichtlichen Stoff, welcher der Einführung des Schülers in zwei bedeutsame Vorgänge aus der europäischen Staatengeschichte (Revolution des Fiesco in Genua; Regierung Philipps II. in Spanien) dient, eine Fülle von eigentümlichen Anschauungen und Begriffen, welche für die Bildung des damaligen, teilweise auch noch unseres Zeitalters eine hervorragende Bedeutung gewonnen haben und deshalb wiederum auch für die allgemeine Bildung des gereiften Schülers wertvoll und fruchtbar werden können, z. B. das Bild der

*) Die Seitenzahlen, auf welche hier und in der Folge verwiesen wird, beziehen sich auf die 3. Auflage von Abteilung I.

folgerichtigen Ausbildung einer atheistischen und materialistischen Weltanschauung, die Erscheinung einer Abart des Heldentums in dem Räuber-Heldentum („Räuber") und dem Heldentum der Schmach („Kabale und Liebe"), den Begriff der sozialen Revolution („Räuber" und „Kabale und Liebe"), der Revolution überhaupt („Fiesco"), der sozialen Reform („Don Carlos"), des politischen Kosmopolitismus („Don Carlos"), als Seitenstück zu dem religiösen in Lessings Nathan u. a. m. Endlich ist die Schule geradezu verpflichtet, das oftmals irre geleitete Urteil des Schülers über jene, ihm vielfach besonders sympathischen und immer doch auch hochbedeutsamen Dramen richtig zu stellen. Somit ist der didaktische Wert dieser Stoffe zwar nur ein relativer, aber die Berechtigung, dieselben auch unterrichtlich auszuwerten, für uns nicht zweifelhaft.

Die Behandlung selbst wird freilich bei diesen Jugend-Dramen eine wesentlich andere sein als bei den eigentlichen klassischen Schuldramen. Eine sorgsame häusliche Lektüre einer jeden jener Dichtungen von seiten der Schüler wird auch hier vorausgesetzt. Dieselbe wird um so eingehender sein müssen, je summarischer hier die unterrichtliche Betrachtung verfahren muß. Denn diese wird sich begnügen, eine richtige Totalauffassung in dem Schüler zu vermitteln dadurch, daß sie nach den früher angewandten Gesichtspunkten in gemeinsamer Arbeit mit dem Schüler ein begründetes Urteil über den Gesamtinhalt und -Bau des Dramas herausstellt. Eingehende kritische Erörterungen über die Geschichte des Dramas, wie sie z. B. Düntzer, Weltrich und Brahm zu den Räubern geben, fallen fort; nur bei dem Don Carlos wird sie soweit berührt, als die Briefe Schillers über dieses Drama, deren Lesung eine sehr wichtige Ergänzung zur Besprechung der Tragödie bildet, Anlaß dazu bieten. Auch eine eingehende Betrachtung der einzelnen Szenen ist bei diesen Dramen nicht an der Stelle; immer nur um Totalauffassungen wird es sich handeln, und diese werden um so leichter gewonnen werden können, da die Schüler durch die voraufgegangene Behandlung der Dramen Lessings und Goethes zu einer planmäßigen Betrachtung dieser Dichtungsart bereits geschult sind.

Maßgebender Gesichtspunkt für die Beurteilung ist in erster Linie auch hier immer der Wunsch, des Dichters Absicht verstehen zu lehren, diese nach ihrer inneren Berechtigung zu würdigen und die Vorzüge der Dichtung voll herauszuheben: aber allerdings bringt die Eigentümlichkeit der erst allmählich durch Irrtümer hindurch nach klassischer Vollendung suchenden Jugend-Dramen, sowie die oben bezeichnete Aufgabe, das leicht befangene Urteil der Schüler richtig zu stellen, hier noch die zweite Aufgabe hinzu, auch kritisch zu verfahren nach dem Maßstabe, den die späteren Erzeugnisse des gereiften Dichters an die Hand geben. Indessen auch die Kritik wird sich im Hinblick auf andere wichtigere Aufgaben und fruchtbarere Stoffe nur im Allgemeinen halten und sich in Einzelheiten nicht verlieren können. Somit wird das, was früher in der Darbietung behandelt

wurde, hier zurücktreten oder ganz in Wegfall kommen können; es werden vornehmlich diejenigen Punkte, die wir bisher der „vorbereitenden Vorbesprechung“ und dem „Rückblick“ auf das ganze Drama zuwiesen, zur Sprache kommen; die Betrachtung dieser beiden Abschnitte kann hier aber verbunden werden; es ist immer nur ein „Rückblick“ auf das Ergebnis derjenigen Betrachtungen, welche von den Schülern selbst während der häuslichen Lesung angestellt wurden. Wir geben also bei der Behandlung dieser Jugend-Dramen die früher eingehaltene allgemeinste Gliederung: vorbereitende Vorbesprechung, Darbietung und Rückblick auf, und arbeiten diese verschiedenen Punkte in einander, schließen uns aber an die im übrigen gewählte Einteilung an (Fragen betreffend die Abfassung des Dramas, die Handlung und Gegenhandlung, die Hauptthemata, die Durchführung derselben, endlich den tragischen Gehalt). Das Eingehen auf den psychologischen Gehalt des Dramas im allgemeinen, sowie auf die Durchführung der psychologischen Themen im besonderen wird zugleich Anlaß, die Hauptpersonen zu charakterisieren.

I.

Die Räuber.

Ein Schauspiel.

Litteratur. Die ausführliche Erläuterung dieses Dramas von H. Düntzer, Leipzig 1876; die betreffenden Abschnitte in L. Bellermann, Schillers Dramen, 2 Bde., 2. Aufl., Berlin 1898; O. Brahm, Schiller, Bd. I, Berlin 1888; R. Weltrich, Fr. Schiller, Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke, I, Stuttgart 1899; J. Minor, Schiller, sein Leben und seine Werke, 2 Bde., Berlin 1890; A. Bliedner, Schiller, eine pädagogische Studie, Langensalza 1896 (mit Litteraturnachweisen für die unterrichtliche Behandlung); O. Harnack, Schiller, Berlin 1898; J. Wychgram, Schiller, Bielefeld und Leipzig 1895; H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Bd. I, Oldenburg 1882; H. Hettner, Goethe und Schiller, Bd. I, 3. Aufl., Braunschweig 1876; C. Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen, Stuttgart 1897; die kritische Ausgabe von R. Boxberger, Berlin und Stuttgart; H. Unbescheid, Beitrag zur Behandlung der dramatischen Lektüre, 2. Aufl., Berlin 1891; H. Schreyer, Die dramatische Kunst Schillers in seinen Jugendwerken (behandelt Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe), Programm, Pforta 1897; L. R. Böhme, Schillerstudien. Programm, Freiberg 1891, 1892; Eug. Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und Die Komposition des Wallenstein (S. 37—60 die Jugend-Dramen Schillers behandelnd).

---

1. Zur Geschichte der Abfassung. Die Hauptdaten aus Schillers Leben.[1]) Mit Rücksicht auf die Räuber werden hervorgehoben: a) Der Aufenthalt in Lorch an der Rems am Fuße des Hohenstaufen (Familiengruft der Hohenstaufen in der dortigen Klosterkirche). Der Aufenthalt fällt i. d. J. 1765—68; also war Schiller, als er Lorch verließ, 9 Jahre alt. Erster Unterricht des Knaben bei dem Pfarrer Moser, welchem der Dichter in den Räubern ein Denkmal setzen wollte. — b) Der Übergang in die militärische Pflanz-Schule auf dem Lustschloß Solitude[2]) bei Stuttgart, welcher den Vater nötigte, den ursprünglich zum Theologen bestimmten Sohn zum juristischen Studium anzuhalten, welches dieser später mit dem medizinischen vertauschte. — c) Die Übersiedelung nach Stuttgart, als die Pflanzschule der Solitude zur Herzoglichen Militärakademie, der hohen Karlsschule, erhoben und in die Residenz verlegt wurde. Dabei sind die schiefen und einseitigen Vorstellungen über diese Anstalt, die in den Köpfen der Schüler sich festzusetzen pflegen, zu

---

[1]) Die Betrachtung seines Lebensganges wird mit der Betrachtung seiner Dramen verknüpft.

[2]) Eine anziehende Schilderung der Solitude findet sich bei O. Brahm a. a. O. I, S. 60 ff.

berichtigen. Vergl. die Urteile von C. Pfaff, Sammlung von Briefen, gewechselt zwischen Joh. Friedr. Pfaff und Herzog Karl v. W., Butterweck u. a., Leipzig 1853, S. 33: „Wie sehr auch die äußere Strenge und Einengung die jugendlichen Geister dort in ihrer Freiheit beschränkte, so wirkte im wesentlichen die in jener Anstalt herrschende Richtung auf eine unbefangene, freie Auffassung und Ansicht der Welt vorteilhaft ein. Auch Schiller erinnerte sich in späteren Jahren gern der Zeit, wo er einst Zögling der Karls-Hochschule war.“ — „Die in dem genannten Buche mitgeteilten Briefe des Herzogs Karl an Pfaff (während dessen Studienzeit) sind natürlich sehr wohlwollend und ein Zeugnis lebendigsten Anteils des Herzogs an dem Geschick der Zöglinge, dringen auch stets nachdrücklich und ohne lästiges Moralisieren auf gute Sitten.“ Vergl. ferner J. Klaiber, Der Unterricht in der ehemaligen hohen Karlsschule in Stuttgart, Progr. des K. Realgymnasiums in Stuttgart 1873, S. 20: „Es ist wohl erlaubt zu sagen, daß jene Vielseitigkeit, welche Goethe seine spezielle Hauserziehung gegeben hat, bei Schiller die Frucht der Karlsschule gewesen und von ihr der Grund dazu gelegt worden ist, daß er dereinst neben seinem Genossen die geistigen Interessen der ganzen deutschen Welt in sich zusammenzufassen befähigt ward.“ S. 48: „Unserer Ansicht nach giebt es keinen schlagenderen Beweis für die Vortrefflichkeit des Unterrichts und für den großartigen Zug und Schwung, der durch das ganze Lehrsystem der Karlsschule ging, als die eine Thatsache, daß selbst die auf so dürftigen Anschauungen beruhende Disziplin und Erziehungsmethode nicht hat verhindern können, daß so viele tüchtige und gesunde und einige wirklich große Menschen (Schiller, Cuvier, Dannecker) aus ihr hervorgegangen sind.“ Anderseits sind erhebliche Schattenseiten des Instituts nicht zu leugnen. Erst nach Schillers Entlassung drang die Überzeugung durch, daß, „da es entschieden sei, daß die griechischen Autoren zur Bildung des guten Geschmacks mehr beitragen als selbst die lateinischen“, diesem Unterrichte eine andere Stellung gebühre. (Klaiber a. a. O. S. 34.) Vor allem aber hatten die Zucht und Erziehungsmethode große Mängel. Der Ehrgeiz wurde durch ein ausgebildetes System von Belohnungen und Strafen, Lokationen und Preisverteilungen, sowie durch Stiftung eines akademischen Ordens in erschreckender Weise zum treibenden Prinzip der Arbeit gemacht; die Zucht auf dieser akademischen Hochschule war eine militärisch eiserne und pedantisch kleinliche, der äußerste Gegensatz zu dem, was man akademische Freiheit nennt, und der Widerstreit zwischen der geistigen Höhe und Freiheit, zu welchen der Unterricht zu führen suchte, und dem niederen sittlichen Standpunkt, den man bei der Handhabung der Zucht einnahm, forderte in tiefer angelegten Naturen eine mächtige Gegenwirkung heraus; sie bereitete in Schiller die gewaltsame Katastrophe vor, als ihm auch nach der Entlassung von der Akademie die freie Selbstbestimmung verwehrt werden sollte. —

d) Die Desertion nach Mannheim (September 1782), als nach einer Aufführung der Räuber in Mannheim und infolge einer Beschwerde, die

wegen einer gegen Graubünden gerichteten Stelle in den Räubern[1]) bei dem Herzog eingegangen war, dieser dem „Regimentsmedikus"[2]) untersagte, „niemals mehr weder Komödien noch sonst so was" zu schreiben. — e) Das für Schiller epochemachende Erscheinen des Julius von Tarent von Leisewitz (1776).[3])

---

[1]) Akt. II, Sz. 3. Da die Stelle auch in den neueren Ausgaben mehrfach unterdrückt ist, so setzen wir die betr. Worte vollständig her. Spiegelberg sagt zu Razmann: „Denn siehst du, ich pfleg' immer zu sagen: einen honetten Mann kann man aus jedem Weidenstotzen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz — auch gehört dazu ein eigenes Nationalgenie, ein gewisses, daß ich so sage, Spitzbubenklima, und da rat' ich dir, reis' du ins Graubünderland, das ist das Athen der heutigen Gauner."

[2]) Es war eine sehr magere Gnade: „Das Regiment (von Augé) bestand aus 240 Soldaten, halben Invaliden und untüchtigen Leuten, die man anderwärts nicht mehr gut unterbringen konnte; sie gingen in einer Uniform einher, welche bei ihrer Schadhaftigkeit das Lachen erregte. Lange Zeit sagte in Württemberg das Sprichwort: „er kommt zu Augé!" soviel als: er taugt nichts. — Schiller hatte Feldscher-Uniform zu tragen ohne Degenquaste und stand demnach im Rang unter den Leutnants." Weltrich a. a. O. S. 328.

[3]) Eine eingehende Behandlung dieser Dichtung in der Klasse selbst ist im Hinblick auf andere didaktisch wertvollere Stoffe nicht wohl ausführbar; aber zur häuslichen Lektüre ist das Drama an dieser Stelle, d. h. vor der Besprechung der Räuber, den Schülern angelegentlichst zu empfehlen. Denn es klingt aus demselben das Motiv der Katastrophe in Em. Galotti (1772) wieder: der Tod des eignen Kindes durch die Hand des (richtenden) Vaters; es bereitet sodann auf eine Anzahl von Motiven vor, die in den Schillerschen Dramen zu einer immer reicheren Ausführung kommen: das Thema der ungleichen Brüder, die als Nebenbuhler um den Besitz der Herrschaft und um dieselbe Geliebte ringen (Räuber, Braut von Messina); der Kampf der Liebe mit den Hindernissen, welche die sozialen Verhältnisse entgegensetzen (Kabale und Liebe; Braut von Messina; Wallenstein); Konflikt zwischen Vater und Sohn (Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein, vergl. auch das Abt. I, S. 332 zum Egmont Bemerkte). Das Drama berührt ferner alle diejenigen Themata, welche als Zeitstoffe und Tagesfragen damals gleichsam in der Luft lagen und in der gesamten damaligen Litteratur, nicht nur der dramatischen, einen Ausdruck fanden: das Thema der Freundschaft, im besonderen der Fürstenfreundschaft (vergl. „Epische und lyrische Dichtungen" S. 276 und 360, Wegweiser Abt. I, S. 84, Schillers Don Carlos; auch im Julius von Tarent [III, 5] findet sich die von Lessing in Em. Galotti freilich in anderem Sinne gebrauchte Äußerung: „Fürsten haben keine Freunde!"); das Idealfürstentum im Gegensatz zur Willkürherrschaft (vergl. Götz von Berlichingen Abteilg. I, S. 234; Schillers Fiesco in der Gegenüberstellung des Andreas und Gianettino und Don Carlos); die kosmopolitischen Ideen (Julius v. T. II, 5: „die Welt ist mein Vaterland und alle Menschen sind ein Volk u. s. w."; Schillers Don Carlos); das Thema von der Unsterblichkeit der Seele, welches durch Mendelssohns Bearbeitung des platonischen Phädon (1767) zu einem Lieblingsstoff des damaligen Zeitalters geworden war (vergl. dazu Klopstocks Messias S. 359 und Schillers Räuber); Freiheitsdrang (Julius v. T. II, 5: „mußte denn das ganze menschliche Geschlecht, um glücklich zu sein, durchaus in Staaten eingesperrt werden, wo jeder ein Knecht des Anderen und keiner frei ist, — jeder an das andere Ende der Kette angeschmiedet, woran er seinen Sklaven hält?"; Schillers Räuber und Don Carlos); die Sehnsucht heraus aus den Zuständen der Überkultur in den Zustand der Natürlichkeit, Einfalt, eines idyllischen Friedens, in das Paradies der Jugend (Julius v. T. IV, 1 u. 2 und Schillers Räuber). — So wird die Lesung dieses Dramas zu einer vortrefflichen Einführung in die Stimmungswelt des

Die „Räuber" erschienen im Sommer 1781 nach der Entlassung Schillers von der Akademie; aber die Anfänge der Dichtung fallen in die letzte Zeit seines dortigen Aufenthaltes 1779/80, gehen wahrscheinlich sogar in das Jahr 1777, also in das 18. Lebensjahr des Dichters zurück. Die Vollendung des Dramas fällt demnach in eine Zeit jenes akademischen Aufenthaltes, wo das Gefühl des Druckes und das Verlangen nach Freiheit und Selbständigkeit schon einen Höhepunkt erreicht hatten. Denn der Herzog hatte nach dem Ausfall der Probeschrift, die der Dichter bereits im Herbst 1779 zum Zweck seiner Entlassung eingereicht hatte, entschieden, daß er noch ein Jahr auf der Akademie bleibe, „wo inmittelst sein Feuer noch ein wenig gedämpft werden könne".

2. **Frage nach der Gattung, zu welcher das Drama zu rechnen sein wird.** Gehört es in die Gattung der historischen Dramen? Nur eine chronologische Andeutung in den „Räubern" läßt eine geschichtliche Zeitbestimmung für die Handlung zu: Karl fällt nach der erdichteten Erzählung Hermanns (Aufz. II, Sz. 2) in Böhmens Fluren, wohin ihn der „Hall von Friedrichs siegreicher Trommel" gezogen hatte, in der Schlacht bei Prag (1757) unter des „großen Schwerin" Führung. Der ganze geistige Hintergrund aber, die materialistische und atheistische Weltanschauung, die Fäulnis innerhalb der höheren Gesellschaftsschicht einerseits, die Gärung anderseits, welche gewaltsame Gegenwirkungen bereits ankündigte, die revolutionäre Freiheitsluft, die das ganze Drama durchweht, charakterisieren die Zeit der Handlung als dasjenige Zeitalter, welches der französischen Revolution unmittelbar voraufgeht.[1]) Der Dichter schildert mithin sein eigenes Zeitalter, und das Drama ist ein historisches nur insofern zu nennen, als sein Hintergrund ein kulturgeschichtlicher und zwar ein zeitgeschichtlicher ist. In die Gattung der eigentlich historischen Dramen aber gehört es nicht.

Ist die Dichtung der Gattung der sogen. psychologischen Dramen zuzurechnen? Enthält sie die Durchführung bedeutsamer psychologischer Entwickelungen und Probleme? Diese Frage ist mit ja zu beantworten, wenn wir erwägen, daß uns einerseits in Karl M. eine verhängnisvolle Entschließung der Verzweiflung, eine Verbindung schwerer Schuld mit idealen Motiven, das Erwachen aus diesem Irrtum und schließlich die Sühne der Verschuldung psychologisch begründet und entwickelt werden, und daß anderseits in Franz M. das Seelengemälde einer sich steigernden diabolischen Gesinnung und als Ergebnis derselben endlich das Schauspiel

---

ganzen damaligen Zeitalters, aus welcher ein Teil der vorher behandelten Dichtungen bereits hervorgegangen ist, und aus denen die Schillerschen Dramen noch hervorgehen sollen. Dazu kommt endlich eine ganze Reihe kleiner Motive, ja einzelner Wendungen, welche man in den „Räubern" wiedererkennt. Vergl. Minor a. a. O. I, S. 137, 306 f., 329 f.

[1]) Diesen Hintergrund hat auch die Theater-Bearbeitung nicht zerstören können, welche im übrigen auf Wunsch des Freiherrn von Dalberg, um Anstoß zu vermeiden, durch Ausstattung, Tracht und kleine Änderungen die Handlung in das Zeitalter Kaiser Maximilians zu verlegen suchte.

ihrer Selbstzernichtung vorgeführt wird. Somit hat das Drama schon seiner Anlage nach auch etwas von einem „Seelendrama“[1]) an sich; vergl. Schillers Wort in der Vorrede zu den Räubern, wo er von den „Vorteilen der dramatischen Methode“ spricht, „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“. — Zunächst aber und am deutlichsten stellt sich die Handlung des Dramas dar als Verwicklung einer Familiengeschichte mit dem Hintergrunde einer gewaltigen Gärung in dem sozialen Leben.

3. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel). Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung sind die ungleichen, feindlichen Brüder und Rivalen Karl und Franz. Um diese gruppieren sich die übrigen Personen zu zwei großen Kreisen: zu dem Kreise der Räuber und zu dem Kreise auf dem „Moorischen Schloß“. Innerhalb eines jeden dieser beiden Kreise thun sich dann neue Gegensätze auf: dort in dem Rivalentum Karls und Spiegelbergs, und mit den um diese beiden Führer sich sammelnden Gruppen von Vertretern eines idealen und eines gemeinen Räubertums; hier mit dem Gegensatz des intriganten Franz zu seiner Umgebung (zum alten Moor, zu Amalie, Daniel, Hermann, Moser). Dieser zuletzt genannte Gegensatz leitet den Blick auf neue Erscheinungen von Handlung und Gegenhandlung. Dahin gehört vor allem der Gegensatz von Vater und Sohn in doppelter Beziehung: einerseits in der Verstoßung eines Sohnes (Karl) durch den Vater, anderseits in der Verstoßung des Vaters durch einen der Söhne (Franz). Zwischen beide Brüder ist Amalie gestellt als gemeinsamer Gegenstand der Liebe der beiden Brüder; durch sie wie durch den alten Moor wird eine Verbindung zwischen den beiden großen einander entgegengesetzten Kreisen hergestellt. — Von einem Gegensatz ganz anderer Art, von dem Widerstreit nämlich zweier Naturen, einer edlen und unedlen, in dem Gemüte des Haupthelden (K. Moor) selbst wird im folgenden Abschnitt die Rede sein. — Schon dieser Vorblick auf die Träger der Handlung und auf ihre verschiedenartige Stellung zu einander läßt eine reiche Mannigfaltigkeit sich verflechtender Handlungen erkennen.

4. Die Haupt- und Nebenthemata und ein Durchblick durch ihre Durchführung mit Berücksichtigung dessen, was soeben in betreff der Gattung festgestellt war.

A. **Die Hauptthemata.** Wir nehmen den Ausgang von dem ersten Stadium der Erfindung des Dramas und der wahrscheinlich ursprünglichen Benennung desselben, „der verlorene Sohn“[2]), auf welche Schiller später

---

[1]) Vergl. Abt. I, Einleitung, S. 5.

[2]) Vergl. Weltrich a. a. O. S. 196, Brahm a. a. O. S. 144 ff., 385, Minor a. a. O. I, S. 294 ff. Eine Anspielung auf diesen Titel kann man in den Worten Spiegelbergs (I, 2) finden: „Pfui! du wirst doch nicht gar den verlornen Sohn spielen wollen?“ In der ältesten Fassung (bei Boxberger a. a. O. S. XIV) stehen Karl M. und Spiegelberg (I, 2) in der Schenke an der sächsischen

noch einmal zurückkam, als er das Drama dem Freiherrn v. Dalberg in Mannheim zur Aufführung übergab, und aus Rücksicht auf diesen den politisch-revolutionären Charakter der Dichtung zu mildern suchte. Diese Benennung weist auf eine Familiengeschichte als die nächste Absicht des Dichters hin; und zwar würden folgende Stadien in dem allgemeinen äußeren Verlauf der Geschichte dieses „verlorenen Sohnes“ (Hauptthema I) unterschieden werden können: a) schwere Verirrungen, welche der Handlung des Dramas voraufliegen, also der Vorgeschichte angehören; b) der Vorsatz reuiger Umkehr, mit welchem die Handlung des Dramas einsetzt; c) ein Rückfall noch schwererer Art; endlich d) neue Umkehr mit katastrophischer Sühne. — Dieser äußere Verlauf wird aber zugleich von der Darstellung innerer psychologischer Entwicklungen begleitet, die sämtlich ihren inneren Grund und Halt in der Doppelnatur Karls haben, in dem durch diese hervorgerufenen Widerstreit und inneren Kampfe seines Gemüts. Um folgende Punkte handelte es sich in demselben, wenn man auch hier zunächst nur auf die „Familiengeschichte“ achtet: fest hineingewurzelt mit allen Fasern seines Innenlebens in Heimat und Vaterhaus fühlt er sich, auch nachdem er durch seinen verzweifelten Entschluß mit seiner Vergangenheit auf immer gebrochen hat, von einem unverlierbaren Heimweh wie von unsichtbaren Gewalten in die verlassene Welt zurückgezogen. Es ringt in ihm eine weiche, empfindsame, nach einem Stillglück verlangende Natur mit einem leidenschaftlichen Zuge nach schrankenloser Freiheit. Er hat diesem Zuge nachgebend das Paradies seiner Kindheit und den Frieden seiner Seele verloren und vernichtet, aber im geheimen verzehrt ihn eine tiefe Sehnsucht nach innerem Frieden und nach einem idyllischen Stillglück[1]. Die Szene an der Donau gegen

---

Gruppe vor einem Bilde. Sp.: „Sag' doch einmal, was das für Schmiererei ist? glaub', es soll den verlornen Sohn vorstellen.“ K. M.: „Ich hab's schon lang dorten betrachtet: wenigstens die Schweine würd' ich nicht hüten, auch keine Träber fressen.“

[1] [illegible] für diese Charakterzüge ist die tief empfundene Szene an der Donau III, 2 die schönste des ganzen Dramas; vergl. besonders die Worte: „Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte“ — „Wie ich's — wie ich's wieder!“ [illegible] — „Meine Unschuld, meine Unschuld! — daß alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! — ich allein der Verstoßene, ich allein ausgespieen aus den Reihen der Reinen — mir nicht der süße Name Kind“ — — „Daß ich werden dürfte wie dieser Taglöhner einer!“ — — „O ihr Tage des Friedens! du Schloß meines Vaters — ihr grünen schwärmerischen Thäler! o all ihr Elysiums-Szenen meiner Kindheit! — — werdet ihr nimmer zurückkehren?“ — — „Sie werden nimmer zurückkehren! heim! heim! nimmerwiederkehrend!“ — [illegible]: „Die goldenen Maienjahre der Knabenzeit . . . [illegible] [illegible] — [illegible] — [illegible] Elysiums!“ — [illegible]

Ende des III. Aufzuges bezeichnet einen Wendepunkt in dieser inneren Entwickelungsgeschichte Karl M.s und eine Achse in der Bewegung des ganzen Dramas. Sie bereitet die entscheidende Wirkung der darauffolgenden Erzählung Kosinskys vor, welche mit der Erinnerung an die eigene Geliebte (Amalie) den Entschluß K. M.s zur Rückkehr herbeiführt. Im Anfang des folgenden Aufzuges (IV, 1) begrüßt er „die Vaterlandserde, den Vaterlandshimmel, die heimatlichen Fluren und Hügel, Ströme und Wälder, das Heimatgebirge“, „die dichterische Welt“ der Heimat, in denen sein „Fuß wandelt wie in einem heiligen Tempel“. — So kann dieses psychologische Motiv zu einem Mittel werden, die äußerlich anscheinend getrennten Hälften des Dramas innerlich zu verknüpfen (s. unten die Bemerkungen über den Bau des Dramas).

Der Familiengeschichte gehört ferner das Thema: Konflikt zwischen Vater und Sohn an (Hauptthema II), ein Thema, das fast in allen Dramen Schillers in immer neuen Wandlungen und immer größerer Vervollkommnung wiederkehrt.[1]) Der äußere Hergang: der reuige Sohn wird von dem getäuschten Vater verstoßen, der getäuschte Sohn dem Vater dadurch vorübergehend entfremdet; es kommt zur Wiedervereinigung, welche den Betrug und das Mißverständnis aufdeckt, aber auch die volle Größe des Elends, das dieser Betrug heraufbeschworen hat. — Der innere Hergang (die psychologische Entwickelung): der verstoßene Sohn bleibt dem Vater im Grunde seines Herzens in kindlicher Liebe zugethan[2]); der Vater hat niemals aufgehört, den Sohn auch nach seinen Verirrungen und trotz derselben zärtlich zu lieben.[3]) Diese Liebe verbindet für unsere innere Anschauung Vater und Sohn auch über die Zeit ihrer Trennung und wird somit zu einem neuen Bande, das die äußerlich anscheinend getrennten Teile der Dichtung (Aufzug I—III und Aufzug IV u. V) vereinigt. — Der Konflikt hält sich ganz in dem Rahmen einer Familiengeschichte; Vater und Sohn werden hier noch nicht Vertreter entgegengesetzter großer Lebensanschauungen und Prinzipien,

---

an der Donau (III, 2) mit den oben angegebenen Empfindungen sich auch die verwandte eines tiefen Naturgefühls verbindet. — „Die Friedenssehnsucht giebt der Gestalt des Helden und damit dem ganzen Drama den poetischen Zauber.“ Bulthaupt a. a. O. S. 200.

[1]) Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallenstein, W. Tell (Attinghausen und Rudenz); vergl. endlich auch den Konflikt zwischen Vater und Tochter in der Jungfrau von Orleans. Auch das schon vor den Räubern auf der Karlsschule geplante Drama „Absalon“ weist auf das gleiche Thema hin.

[2]) Vergl. I, 2. K. Moor nach Empfang der Nachricht von seiner Verstoßung: „ich hab' ihn so unaussprechlich geliebt! so liebte kein Sohn; ich hätte tausend Leben für ihn — —“; sodann die Szene der Wiedererkennung des Vaters im Bilde IV, 2, des Wiederfindens in IV, 5, endlich der letzten Wiedererkennung in V, 2.

[3]) I, 1: D. a. Moor: „ach es hätte mir doch das Herz gebrochen (nämlich, ihm zu schreiben); . . . schreib' ihm, aber bring' meinen Sohn nicht zur Verzweiflung!“ — Vergl. II, 2 (er sucht in seinen Träumen den verlorenen Sohn); und V, 2, K. Moor: „Er war euch lieb, euer anderer Sohn?“ D. a. Moor: „Du weißt es, o Himmel! u. s. w.“

wie schon im Fiesco (Andreas als Vertreter eines patriarchalischen Regiments, Gianettino einer Willkürherrschaft), in Kabale und Liebe (Walter als Vertreter des natürlichen Rechts des Herzens, der Präsident als Vertreter der gesellschaftlichen Unnatur), Don Carlos (Don Carlos als Vertreter liberaler Reformen, Philipp als Vertreter des Despotismus), Wallenstein (Octavio ein Vorkämpfer für die idealen Rechte der Monarchie, Max für das innere Recht eines großen Genius).

Das Thema: „Konflikt zwischen Vater und Sohn" erhält eine weitere Durchführung sodann, wenn wir auf das Verhältnis zwischen Franz und seinem Vater achten. Hier ist der äußere Verlauf ein gerader Weg feindseligsten Verhaltens des Sohnes bis zur Beseitigung des wehrlosen Vaters (ja bis zum versuchten Vatermord). Der innere Hergang zeigt, wie in dem Sohne Ehr- und Herrschsucht die kindliche Liebe so völlig ersticken, daß sein Gemüt nicht einmal mehr einer Reue fähig ist, wie der Vater hingegen auch für diesen entarteten Sohn nur „Verzeihung und doppelte Liebe" hat.[1])

Mit dem soeben bezeichneten Thema berührt sich auf das engste das andere, welches sich ebenfalls im Kreise des Familienlebens bewegt: Zwist zwischen zwei ungleichen Brüdern (Hauptthema III), ein Thema, das zu den Lieblingsstoffen der damaligen Zeit gehörte.[2]) Der äußere Verlauf der Durchführung: der ältere Bruder wird von dem jüngeren durch schnöden Betrug aus der Liebe seines Vaters, sowie aus seinem Erbe verstoßen und mit Brudermord bedroht; der jüngere zur Verzweiflung und gegen den Bruder zu wildem Haß getrieben, den nur der Tod des Feindes versöhnt.[3]) — Die psychologische Entwicklung. Ehr- und Herrschsucht, welche ihn in dem Bruder nur den Nebenbuhler und das Hindernis seiner letzten Wünsche und Ziele sehen lassen, haben wie die kindliche, so auch die brüderliche Liebe erstickt und treiben den jüngeren Bruder blindlings vorwärts. Die auch vor dem Äußersten nicht zurückscheuende Rücksichtslosigkeit seines Vorgehens erklärt sich völlig indessen erst durch Beachtung noch anderer Motive, die bei der Betrachtung derjenigen Themen zur Sprache kommen, welche sich aus der Gattung des Dramas als eines „psychologischen" ergeben. — Das in der Durch-

[1]) V, 2; D. a. Moor: „Verzeihung sei seine Strafe — meine Rache verdoppelte Liebe."

[2]) „Von den drei Stücken, welche auf das Ackermann-Schrödersche Preis-Ausschreiben d. J. 1775 in Hamburg einliefen, hatten nicht nur die Dramen von Leisewitz (Julius v. Tarent) und Klinger (Die Zwillinge), sondern auch das dritte Stück eines ungenannten Verfassers, „Die unglücklichen Brüder", den Brudermord zum Thema. Und doch war im Preis-Ausschreiben ein Sujet dieser Art keineswegs verlangt worden." Weltrich a. a. O. S. 200. Noch vor den „Zwillingen" hatte Klinger ein Drama „Otto" gedichtet, das ebenfalls ungleiche Brüder im Kampfe zeigt, einen offenen, schon als Knabe für Größe schwärmenden Helden und einen schleichenden Intriganten, der den Vater beseitigt. Über das Motiv des Brudermordes in der Sturm- und Drangperiode vergl. Minor a. a. O. S. 304 ff.

[3]) K. Moor (V, 2) nach der Nachricht, daß Franz tot gefunden sei: „Habe Dank, Lenker der Dinge! . . . Erbarmung sei von nun an die Losung."

führung der bisher genannten Themen gemeinsam Bewegende und Treibende ist die Intrigue des den erstgeborenen Bruder aus dem Herzen des Vaters, aus dem Hause und Erbe verdrängenden Franz; sie gehört ganz dem Boden der Familiengeschichte an.

Aber der in größere Tiefen dringende Geist des Dichters hat es verstanden, aus den psychologischen Motiven, die sich bereits in der Entwicklung jener Familiengeschichte geltend machten, andere Entwicklungen (Themen rein psychologischer Art) herauszuspinnen und dadurch das Drama weit über die Gattung einer Familiengeschichte in die Gattung eines psychologischen Dramas zu erheben.

Eine solche Entwickelung zeigt zunächst das Seelengemälde, zu welchem der Dichter die Charakterzeichnung des Intriganten Franz ausführt. Es stellt die äußerste Folgerichtigkeit (Konsequenz) einer diabolischen, in sich geschlossenen, aber innerlich hohlen Lebens- und Weltanschauung dar. Die psychologische Erklärung derselben liegt in seinem Gefühl, von der Natur und dem Geschick mißhandelt worden zu sein[1]); für diese Unbill sich zu rächen hält er sich berechtigt. Die Wurzeln seiner Lebens- und Weltanschauung aber sind: nackter Atheismus[2]), Materialismus[3]), Nihilismus[4]), welchem das Leben ein Nichts und der Tod nur „eine Verneinung der Geburt" ist (IV, 5), für welche es demgemäß auch keine Unsterblichkeit der Seele giebt[5]),

---

[1]) Vergl. I, 1. Franz: „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre, ich will sie geltend machen. Warum bin ich nicht der Erstgeborne? warum nicht der einzige? warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? u. s. w." Man hat dabei zu erwägen, daß damals ein „regierender Graf", wie der alte Moor heißt, auf kleinem Raum ein absoluter Fürst war, wie die übrigen Herrscher auf größerem Gebiet. — In Klingers „Zwillingen" wird der Argwohn des jüngeren Bruders, er selbst sei eigentlich der Erstgeborne und zur Herrschaft über das Herzogtum berechtigt, zu einem die ganze Handlung bewegenden Anlaß.

[2]) V, 1: „Ich hab's dir oft mit Hohnlachen bei Burgunder zugesoffen: es ist kein Gott!"

[3]) II, 1: „Soll sich mein hochfliegender Geist an den Schneckengang der Materie ketten lassen?" V, 1: „Ich hab's immer gelesen, daß unser Werden nichts ist, als Sprung des Geblüts, und mit dem letzten Blutstropfen zerrinnt auch Geist und Gedanke . . . Empfindung ist Schwingung einiger Saiten u. s. w.;" und die widerliche Äußerung von dem „morastigen Zirkel der menschlichen Bestimmung" in IV, 2 Schl. Es ist die Lebensanschauung der französischen Encyklopädisten; die Hauptschrift des durch sie vertretenen Materialismus, das Système de la Nature, war i. J. 1770 erschienen.

[4]) IV, 2 Schl. „Es war etwas und wird nichts — heißt es nicht ebensoviel, als: es war nichts und wird nichts, und um nichts wird kein Wort mehr gewechselt."

[5]) V, 1: „Laß einen Wassertropfen in deinem Gehirn verirren, und dein Leben macht eine plötzliche Pause, die zunächst an das Nichtsein grenzt, und ihre Fortdauer ist der Tod . . . das zerschlagene Klavier tönet nicht mehr. Wenn ich meine sieben Schlösser schleifen lasse, wenn ich diese Venus zerschlage, so ist's Symmetrie und Schönheit gewesen. Siehe da! das ist eine unsterbliche Seele!" (Erinnerung an die Beweisführung des Simmias im Platon. Phädon c. 36 ff.; vergl. oben S. 8, Anm. 3.) „. . . Ich will aber nicht unsterblich sein!"

eine Philosophie[1]), die das Zerrbild einer wahren Philosophie, eine Afterphilosophie ist, welche die Imperative des Gewissens[2]) nicht kennen will, das Recht allein bei der Gewalt findet[3]), ein planmäßiges Studium daraus macht, den Körper vom Geist aus zu verderben[4]), vor keiner Sünde, selbst vor Vater- und Brudermord nicht zurückscheut, „bis an die Ohren in Todsünden watet", und es deshalb für Unsinn hält, zurückzuschwimmen und umzukehren.[5]) — Die Seele seiner Seele ist die Ehr- und Herrschsucht, die ihn rastlos vorwärts treibt von dem Worte I, 2 Schl. an, das als Programm seines ganzen Handelns angesehen werden kann: „Frisch also! mutig ans Werk! Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin! Herr muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht," bis zu der grausigen Blasphemie im Anfang des V. Aktes, wo er den sich regenden Zweifel, ob nicht doch etwa ein Rächer über den Sternen sei, mit dem Machtwort eines Gebieters zu bannen sucht: „Ich befehle, es ist nicht."

So wird Franz in seinem Radikalismus und in dem sich stetig steigernden diabolischen Sinnen und Handeln zu dem Bilde einer grauenvollen Erhabenheit, der Erhabenheit des bösen Willens, die den Kampf mit Himmel und Hölle aufnimmt. Indem aber der Dichter uns nicht nur das Schauspiel dieser Erhabenheit eines die äußersten Ziele unverrückt verfolgenden bösen Willens darstellt, sondern schließlich auch den jähen Zusammenbruch dieses hohlen Gebäudes als physische und moralische Selbstzernichtung[6]) eines Bösewichts, der die Schauer des Gerichts in einer Vision durchlebt, und um der Pein furchtbarster innerlicher „Verödung und Verdorrung"[7]), der Qual äußerster

---

[1]) Er nennt sich selbst einen Schüler von „Philosophen und Medizinern" (II, 1), und Moser charakterisiert seine Philosophie als eine „Philosophie der Verzweiflung" (V, 1).

[2]) I, 1: „Wir wollen uns ein Gewissen nach der neuesten Façon anmessen lassen, um es hübsch weiter aufzuschnallen, wie wir zulegen."

[3]) I, 1: „Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze."

[4]) II, 1: „Wer es verstünde, den Körper vom Geist aus zu verderben — ha! ein Originalwerk! wer das zustande brächte? — Ein Werk ohnegleichen!" — und dann zählt er die Reihe von Empfindungen auf, die wohl den Flor des Lebens am grimmigsten anfeinden: Zorn, Sorge, Gram, Furcht, Schreck, Jammer, Reue, Selbstverklagung, Verzweiflung.

[5]) IV, 2 ebendas.: „Die Gnade selbst würde an den Bettelstab gebracht, und die unendliche Erbarmung bankerott werden, wenn sie für meine Schulden all' gut sagen wollte." Vergl. auch V, 1 die Rede Mosers.

[6]) „Zernichtung! Zernichtung!" ist die Antwort des Franz auf die Bußpredigt Mosers.

[7]) V, 1. Franz: „Ich kann nicht beten — hier, hier! (auf Brust und Stirn schlagend) alles so öd — so verdorrt. (Steht auf.) Nein, ich will auch nicht beten — diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht anthun die Hölle."

Verzweiflung zu entrinnen, zum Selbstmord greift, hat er eines der bedeutsamsten Themen rein psychologischer Art (Hauptthema IV) so durchgeführt, daß es über das Thema einer Familienintrigue weit hinauswächst.

Das Gleiche läßt sich verfolgen, wenn man auf die Wirkungen und Folgen achtet, welche die Verstoßung von dem väterlichen Herzen, Hause und Erbe für Karl M. hat. Auch hier wird das der Familiengeschichte angehörige Thema durch ungleich bedeutsamere Themen rein psychologischer Art in den Hintergrund gerückt. Es wird darauf ankommen, die einzelnen Momente und Stufen innerhalb der hier zur Erscheinung kommenden psychologischen Entwickelung auseinander zu halten, um schließlich zusammenfassend dasjenige als Ergebnis abzuleiten, was hierbei als ein Thema des Dramas, sofern man seinen psychologischen Gehalt ins Auge faßt, bezeichnet werden kann: a) Die psychologischen Vorbedingungen seiner verhängnisvollen Entschließung, ein Hauptmann von Räubern zu werden: ein feuriger Geist, männlicher Mut, Empfänglichkeit für jeden Reiz von Schönheit und Größe, Festigkeit, ja eine unüberwindliche Starrheit, Anlagen zu allem Edlen und Großen, Charakterzüge, die schon an dem Knaben heraustraten[1]); ein überfließendes Kraftgefühl, ungebändigter Freiheits- und Thatendrang, welcher nach Gelegenheit zur Äußerung sich sehnt[2]), Anlage zu einem Heldentum.[3])

b) Die psychologische Begründung jenes Entschlusses: wahre Reue und aufrichtiges Verlangen nach Umkehr hatten ihn ergriffen; in fester Zuversicht auf die Vergebung seines Vaters hatte er mit der Vergangenheit gebrochen.[4]) Als nun der „rührenden Bitte" und „zerfließenden Reue" keine Gnade wird[5]), schlägt seine weiche Reuestimmung um in leidenschaftlichen Grimm und wilden Menschenhaß; ein wahnsinniges Verlangen, „dieser Otternbrut", d. h. der Menschheit, „eine brennende Wunde zu versetzen", erfaßt ihn: „wer mir sagte, wo ich das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten — er sei mein Freund,

---

[1]) Sie sind als positive Züge der ironischen Schilderung zu entnehmen, die Franz in der Exposition I, 1 von seinem Bruder entwirft.

[2]) I, 2: „Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. — Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! — Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen."

[3]) „Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischet, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger, wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekommt, notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden."

[4]) K. M. ebendas.: „Schon die vorige Woche hab' ich meinem Vater um Vergebung geschrieben, hab' ihm nicht den kleinsten Umstand verschwiegen, und wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe. Laß uns Abschied nehmen!"

[5]) K. M. ebendas.: „Reue und keine Gnade!"

mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten!" Und als nun in diesem Aufruhr seines empörten Gemüts das Wort der Genossen fällt: „wir wollen eine Räuberbande sammeln, und du sollst unser Hauptmann sein", da ist dies Wort ihm eine Eingebung dämonischer Art.[1]) Mit den durch die letzte Erfahrung aufgewühlten Empfindungen verbindet sich, was von Thatendurst und Freiheitsdrang seine Seele schon immer erfüllt hat; das Wort der Zusage wird gegeben, der verhängnisvolle Schwur der Treue geleistet und entgegengenommen. Der Entschluß ist also, wenn auch vorbereitet durch das voraufgehende Erfahrungs- und Stimmungsleben, so doch das Erzeugnis einer augenblicklichen Eingebung, einer leidenschaftlichen Übereilung. K. M. wird mehr von der That gefangen genommen, als daß er selbst diese ins Werk setzte. In diesem Umstande, sowie in dem andern, daß der Entschluß zum Teil auf einen Irrtum gegründet ist (auf den Wahn, der Vater habe für ihn, den Reuigen, keine Liebe mehr), endlich in dem Mißverhältnis der furchtbaren Folgen zu der ersten Schuld einer leidenschaftlichen Übereilung liegt das Verhängnisvolle der Entscheidung (Elemente des Tragischen, s. unten).

c) Die Art der Entschließung und Unternehmung. Sie ist gewaltsame Selbsthilfe; sie kettet K. M. an die Räuberbande und macht ihn, den nach Freiheit Ringenden, unfrei; sie verbindet ihn mit unlauteren, gemeinen Elementen (Spiegelberg und Genossen), die auch das Edelgemeinte und Ideale in seinen Absichten in Roheit und Gemeinheit verkehren, in deren Natur er doch bereits vor dem verhängnisvollen Entschluß einen Einblick gewonnen hatte.[2]) So trägt die Unternehmung von vornherein überall eine Schuld oder einen Widerspruch in sich. — Die Art der Unternehmung erscheint aber noch in einem ganz andern Lichte, wenn wir beachten, daß die Selbsthilfe, ursprünglich veranlaßt durch den Wunsch K. M.s eine persönlich erfahrene Unbill des Geschickes zu rächen, im Fortgang zu einer Selbsthilfe allgemeiner Art wird, insofern als der Räuberhauptmann sich zum Rächer der unterdrückten Menschheit aufwirft, die Bahn eines allgemeinen sozialen Umsturzes betritt und ein Heldentum großer Thaten sucht (Verbindung der Themen psychologischer mit einem Thema sozialpolitischer Art; vergl. die ähnliche Verbindung dieser Themen in Götz v. B., Abt. I, S. 210). Auch hier indessen trägt die Lage von vornherein einen verhängnisvollen Widerspruch in sich: wohl hat K. M. uns im Anfang der betreffenden Szene seine Verachtung gegen das thatenlose Jahrhundert, das zu nichts nütze sei, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen, erkennen lassen, sowie seinen Freiheitsdrang und seinen Thatendurst[3]), und noch unmittelbar vor

[1]) K. Moor zu Schweizer: „Wer blies dir das Wort ein? Höre, Kerl! das hast du nicht aus deiner Menschenseele hervorgeholt! wer blies dir das Wort ein?"

[2]) Spiegelberg zu K. Moor in der diesem Entschluß voraufgehenden Unterredung: „Du wirst gaffen! du wirst Augen machen! Wart' und wie man Handschriften nachmacht, Würfel verdreht, Schlösser aufbricht und den Koffern das Eingeweid' ausschüttet — das sollst du noch von Spiegelberg lernen!"

[3]) Vergl. S. 16, Anm. 2.

der Entschließung uns gesagt: „mein Geist dürstet nach Thaten, mein Atem nach Freiheit", d. h. doch wohl nach großen Thaten des Heldentums; aber die Thaten, zu welchen er dann unmittelbar vor dem Eidschwur die Genossen auffordert, sind nicht große dem Allgemeinen gewidmete Heldenthaten, sondern nur Thaten wilder Leidenschaft und persönlicher Rache.[1] Die „Republik", die er sich vermaß, aufrichten zu können (vgl. oben S. 16, Anm. 2) wird eine „Räuber-Republik", das ganze Unternehmen ein Räuber-Heldentum, eine neue Gattung von Heldentum, aber eine Abart desselben, welches von dem Widerstreit, den es von vornherein in sich trägt, seine Bewegung empfängt.

d) Die weitere Entwickelung der Unternehmung.[2] Sie bewegt sich in einem Wechsel von Versuchen K. M.s, sich loszureißen aus der Verstrickung mit seinen Genossen und von neuer Verflechtung in diese Verstrickung, bis er vom Fluch der bösen That in den Untergang hinabgezogen, durch eine letzte sittliche Erhebung sich innerlich von ihm zu befreien sucht. So wird der Gang seiner äußeren Schicksale von dem Gange einer psychologischen Entwickelung begleitet. Die Stufen dieser Entwickelung werden bezeichnet durch einen zweifachen Eidschwur (I. und II. Stufe) K. M.s, den ersten, mit welchem er seinen verhängnisvollen Entschluß, Hauptmann der Bande zu werden, besiegelt und den Genossen seine Treue gelobt, den zweiten, den er in der großen Szene an der Donau nach dem Kampfe leistet, in welchem Roller für ihn das Leben gelassen hat. An diese Eide wird er erinnert, als er glaubt, durch die Liebe der Amalia, die auch dem Räuberhauptmann treu bleibt, losgesprochen zu sein (III. Stufe).[3] Mit dem Opfer des Vaters[4] und der Geliebten, die er der Bande bringt, meint er sich von dieser und seinem Eide losgekauft zu haben (IV. Stufe)[5], löst sich

---

[1]) K. M. I, 2 g. E.: „Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte; weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung! — Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war! — Kommt, kommt! — O, ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen — es bleibt dabei, ich bin euer Hauptmann! „Glück zu" dem Meister unter euch, der am wildesten sengt, am gräßlichsten mordet; denn ich sage euch: er soll königlich belohnt werden —".

[2]) Auch hier wird der Gang einer sich verengenden Total-Auffassung das beste Mittel sein, den Stoff durchsichtig zu machen.

[3]) V, 2: „Treuloser, wo sind deine Schwüre? . . . hubst du nicht deine Hand zum eisernen Eid auf, schwurst, uns nie zu verlassen, wie wir dich nie verlassen haben?"

[4]) Er ruft die Räuber selbst zu Zeugen desselben an: „Wer hat mich hergelockt! (Mit gezogenem Degen auf die Räuber losgehend.) Wer von euch hat mich hierhergelockt, ihr Kreaturen des Abgrunds? So vergeh denn, Amalia! — Stirb, Vater! Stirb durch mich zum drittenmal! u. s. w."

[5]) Dagegen die Räuber: „Du bist unser; mit unserm Herzblut haben wir dich zum Leibeignen angekauft; unser bist du . . . Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!"

von den Genossen[1]) und erhebt sich zu dem Entschlusse, „den beleidigten Gesetzen", d. h. der sittlichen Weltordnung, deren „unverletzbare Majestät eines Opfers bedürfe", dieses Opfer zu bringen, nämlich sich selbst (V. Stufe).[2]) Dieser Entschluß bezeichnet das Ende der ganzen äußeren und inneren Entwickelung; es ist die Sühne für den verhängnisvollen ersten Schritt, mit welchem jene Entwickelung begann.

Dazwischen liegt dann a) die Erfahrung, daß seine ideale Auffassung von einem Räuber-Heldentum durch die gemeinen Elemente der Bande in bestialische Roheit verkehrt wird; b) die Versuche, sich aus dieser Verbindung loszulösen durch Flucht (II, 3) und durch Selbstmord (IV, 5); c) neue Ereignisse, in denen er eine Nötigung erkennt, auf der betretenen Bahn zu verharren, oder eine höhere Bestätigung ihrer Berechtigung.

Zu a. Sein ideales Räubertum. Er hat nichts mit Dieben zu thun[3]), „mordet nicht um des Raubes willen", fragt nicht nach dem Geld, wendet es vielmehr an zum Wohlthun[4]); Rache und Vergeltung ist sein Handwerk[5]), er will die menschliche Gesellschaft rächen an ihren Drängern und ein Richter der Frevel werden, die von der sittlichen Fäulnis in den oberen Gesellschaftsschichten ausgehen. Aber er muß mit Entsetzen erfahren, wie er die Geister nicht bannen kann, welche er beschwor nicht nur durch seine Verbindung mit den unlauteren Elementen, sondern auch durch die grauenvolle Aufforderung, die seinem ersten Schwur voraufging.[6]) Naturen wie Schufterle und Spiegelberg führen nur wörtlich aus, was jene Aufforderung verlangt hatte; grauenvoll geht die Saat auf, die er selbst gesäet hat, und es ist tragische Ironie, daß er in dem eigenen Lager jemanden birgt, der als Bösewicht seinem Bruder Franz gleichkommt, ja ihn übertrifft (s. unten das Nebenthema Nr. 1).

Zu b und c. K. Moor wird irre an seinem Rächeramt und der ihm durch sein Schicksal aufgetragenen Mission; dieser Zwiespalt erfaßt sein an sich zwiespältiges Gemüt (s. oben S. 11) um so tiefer und nagt

---

[1]) „Ich höre von nun auf euer Hauptmann zu sein! Mit Scham und Grauen leg' ich hier diesen blutigen Stab nieder, worunter zu freveln ihr euch berechtigt wähntet . . . Gehet hin zur Rechten und Linken. Wir wollen ewig niemals gemeine Sache machen!"

[2]) „Sie bedarf eines Opfers — dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben."

[3]) IV, 5. K. M. als er mit Brechinstrumenten das Gefängnis des alten M. öffnet: „Jetzt zum erstenmal komm mir zu Hilfe, Dieberei!" Vergl. auch das Selbstzeugnis kurz vor dem Römersang in IV, 5: „Ich bin nie ein Feiger gewesen, oder ein schlechter Kerl."

[4]) II, 3. Razmann: „Selbst sein Dritteil an der Beute, das ihn von Rechts wegen trifft, verschenkt er an Waisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren."

[5]) II, 3. K. Moor zum Pater: „Ich bin kein Dieb, der sich mit Schlaf und Mitternacht verschwört und auf der Leiter groß und herrisch thut. Was ich gethan, werd' ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen; aber mit seinen erbärmlichen Verwesern will ich kein Wort mehr verlieren. Sag' ihnen: mein Handwerk ist Wiedervergeltung — Rache ist mein Gewerbe."

[6]) Vergl. oben S. 18, Anm. 1.

wie ein Wurm an seinem inneren Leben; Qualen der Reue erfassen ihn, daß „die Flamme, die das Geniste der Hornisse zerstören sollte, auch durch gesegnete Saaten wütet“ und „Kindermord, Weibermord, Krankenmord“ die schönsten Thaten vergiften; Scham, daß er sich anmaße, „mit Jupiters Keule zu spielen u. s. w.“; die Selbsterkenntnis, daß er der Mann nicht sei, das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren, vielmehr bei dem ersten Griff erliege. So entsagt er „dem frechen Plan“, will „gehen, sich in irgend eine Kluft der Erde zu verkriechen, wo der Tag vor seiner Schande zurücktrete“, und schickt sich an zu entfliehen[1]) — da zwingt ihn[2]) die Umschließung der Räuber durch den Feind auszuharren; die Predigt des Paters, der für die idealen Momente in der Auffassung K. M.s keinerlei Verständnis hat (auch nicht haben kann), sondern in den Räubern unterschiedslos nur den Auswurf der Menschheit sieht, sodann die ideale Treue der Seinen, die alle es verschmähen durch Verrat an ihrem Hauptmann sich selbst zu retten, geben diesem die Freudigkeit auszuharren zurück.[3]) — Noch einmal faßt ihn dann das Vollgefühl seines äußeren und inneren Elends, als er die Heimat wiedersieht und hier „die goldenen Maienjahre der Knabenzeit in seiner Seele wiederaufleben“, alles ihn mahnt an das verlorene Paradies der Kindheit, Träume der Freiheit ihn umfangen, aus welchen die Gegenwart ihn aufscheucht, wie „der klirrende Eisenring den Gefangenen“, als ferner das Wiedersehen seiner Geliebten ihn weich gemacht hat, die Wandlung seines Wesens ihm dabei wie in einem klaren Spiegelbilde vorgehalten wird[4]), „die Geister seiner Erwürgten“, „ihr banges Sterbegewinsel und ihre fürchterlich klaffenden Wunden“[5]) ihm den Schlummer rauben und die Sophismen des Verstandes die Anklagen seines Gewissens nicht verstummen machen können.[6]) Noch einmal beschließt er dem Elend zu entrinnen durch Flucht aus dem Leben selbst. Aber sein Heldentum gestattet solchen Ausweg nicht, der einen Sieg der Furcht vor einem qualvollen Leben, einen Sieg des Elends über seinen Mannesmut bedeuten würde. So beschließt er, es zu vollenden; es soll „die Qual

---

[1]) K. M. II, 3 im Monologe, welcher der Einschließung voraufgeht.

[2]) Über den Widerspruch zwischen dieser Situation und der unmittelbar folgenden Handlung siehe unten bei Besprechung der Schwächen in der Anlage des Dramas.

[3]) II, 3 Schl. K. M.: „Jetzt sind wir frei — Kameraden! ich fühle eine Armee in meiner Faust u. s. w.“

[4]) IV, 4. Amalias Charakteristik des ehemaligen K. M.: „Nicht eine Fliege konnt' er leiden sehen. — Seine Seele ist so fern von einem blutigen Gedanken, als fern der Mittag von der Mitternacht ist“, verglichen mit den unmittelbar voraufgehenden Selbstzeugnissen K.s.

[5]) IV, 5. K. M. in dem großen Monologe vor dem Wiederfinden seines Vaters.

[6]) „Die Geister meiner Erwürgten u. s. w. sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals u. s. w.“ — Dieser merkwürdige Monolog verdiente eine besondere psychologische Analyse, wenn dazu im Unterricht im Verhältnis zu anderen wichtigeren Stoffen die Zeit vorhanden wäre.

an seinem Stolze erlahmen" (Erhabenheit des Willens). Und ein neues Ereignis tritt ein, diesen Entschluß zu rechtfertigen, ja sein Handwerk als ein Gericht an menschlicher Verworfenheit zu adeln[1]): die Aufdeckung der an dem eigenen Vater begangenen Schandthat seines Bruders Franz.

Somit wird eine zusammenfassende Rückschau auf die innere Entwicklung K. M.s folgendes als ein psychologisches Thema des Dramas bezeichnen können: eine zu Großem im Guten wie im Bösen angelegte Natur wird, einer augenblicklichen Versuchung unterliegend, hineingezogen in ein falsches Heldentum einer ideal gemeinten, aber gewaltsamen Selbsthilfe, in die mit dieser sich verschlingende Gemeinheit immer enger verstrickt und geht an dem wachsenden Zwiespalt seines Gemüts, sowie der durch ihn verschuldeten äußeren Verhältnisse, an dem Fluch der bösen That, so zu Grunde, daß er die Schuld durch eine letzte sittliche Erhebung zu sühnen sucht. In dem Geschick Franz M.s also ein physischer und sittlicher Zusammenbruch der Selbstzernichtung einer teuflischen Größe, welche die Erhabenheit eines ausschließlich bösen Willens zur Erscheinung bringt; in dem Geschick K. M.s der Zusammenbruch eines von idealen Beweggründen durchsetzten Afterheldentums, aber mit dem Ausblick auf eine sittliche Erhebung und insofern auch auf eine Erscheinung der Erhabenheit des sittlichen Willens (Hauptthema V). — Beide Brüder werden in ihre Laufbahn getrieben durch den Wahn, vom Schicksal zurückgesetzt und mißhandelt zu sein. Dieser Wahn wird in Franz durch Ehrsucht erzeugt; die Rache an der Natur und dem Geschick (s. oben S. 14, Anm. 1) steht nur im Dienste seines Egoismus; in Karl ist jener Wahn das Erzeugnis einer teuflischen Intrigue, und sein Rächeramt gilt nicht nur seiner Person, sondern auch dem (vermeintlichen) Wohl der ganzen menschlichen Gesellschaft.

Aber die Darstellung einerseits des Fluches, in welchen K. M. sich durch sein Räuberheldentum hineinverstrickt sieht und anderseits der zum Schluß ihm gestellten besonderen Aufgabe, Rache an seinem Bruder zu nehmen, führt den Dichter an ein neues psychologisches Problem, das vielleicht anziehendste des ganzen Dramas, weil es in die vorher dargestellten inneren Kämpfe einen ganz neuen und eigenartigen Konflikt hineinträgt und so das Bild eines auf das höchste gesteigerten inneren Kampfes und jäher Wandlungen in demselben aufzeigt. Es handelt sich um die Sz. 3 und 5 des IV. Aktes. Daniel hat Karl die spitzbübischen Künste seines Bruders Franz aufgedeckt, die ihn um die Verzeihung seines Vaters gebracht, das Glück seines Lebens bübisch hinwegbetrogen, ihn zum Mörder und Räuber gemacht haben. Er mußte zur Rache an solchem Frevel sich aufgefordert fühlen. Und doch flieht er [illegible] [illegible]

[1]) K. M. a. a. O.: „Der verworrene Knäuel unsers Schicksals ist [illegible] Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt . . [illegible] eure Häupter! Knieet hin in den Staub und steht geheiligt auf!"

Mauern, um nicht „an seines Vaters Sohn zum Mörder zu werden"; er entsagt der Rache für einen Frevel, der nur an ihm selbst verübt ist, offenbar[1]), weil er selbst belastet mit schwerster Schuld, sich nicht für würdig hält eines solchen Rächer- und Richteramtes; er erkämpft somit einen hohen Sieg über sich selbst; ja er will den Fluch des Räuberheldentums tragen, so unerträglich die „Geister seiner Erwürgten" ihm das Leben auch machen und so nahe der Druck jenes Fluches ihm auch die Selbstmordgedanken legt (Umschlag). Da scheint mit der Wiedererkennung seines alten Vaters und der Aufdeckung der von seinem Bruder an diesem begangenen noch entsetzlicheren Schandthaten dieser Fluch von ihm genommen werden zu sollen; er fühlt sich entlastet, zur Rache berufen und geweiht (Umschlag) und begrüßt es bald darauf doch wiederum als eine neue Entlastung („nun wär' auch das überstanden — alles überstanden!"), als die Nachricht von dem Selbstmord des Bruders ihn dieses Racheamtes überhebt (letzter Umschwung), und er in reiner sittlicher Erhebung die letzte große Sühne für alle eigene Schuld auf sich nehmen kann dadurch, daß er sich den irdischen Richtern stellt.

Des Themas, welches aus dem zeitgeschichtlichen, revolutionären Charakter des Dramas abgeleitet werden kann (s. oben S. 9), ist bereits vorher S. 17 im Vorbeigehen gedacht worden; es mag hier im besonderen noch ausdrücklich als das Thema einer sozialen Revolution bezeichnet werden (Hauptthema VI). Dazu giebt ein Recht Schiller selbst, wenn er der ersten Ausgabe das Wort des Hippokrates als Motto voranschickte: quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat, und wenn er die zweite i. J. 1782 erschienene Ausgabe mit dem Bilde eines grimmig heranspringenden Löwen und der Unterschrift „in tirannos" schmückte. Auch die Zeitgenossen lasen mit Vorliebe gerade dieses Thema aus dem Drama heraus und brachten der revolutionären Absicht des Dichters besonderes Verständnis entgegen.[2]) Nur dieses Thema endlich konnte den französischen Nationalkonvent bestimmen, dem „Sieur Gille, publiciste Allemand" das französische Bürgerrecht zu verleihen.

Der den Dichter zu diesem Thema bestimmende innere Grund war offenbar die eigene Anschauung der großen Mißstände und Schäden innerhalb des damaligen sozialen Lebens im allgemeinen und im besonderen der sittlichen Fäulnis innerhalb der höheren Gesellschaftsschichten und der leitenden Kreise. Die im Drama mitgeteilten Beispiele sind

---

[1]) Es ist an der betr. Stelle in Sz. 3 nicht klar ausgedrückt, muß aber aus Sz. 5 geschlossen werden.

[2]) Bekannt ist Schillers, zu seinem Freunde Scharffenstein öfter gesprochenes Wort: „Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß." — Vergl. hierzu das bekannte Wort eines „Fürsten" nach Goethes Mitteilung bei Eckermann I, 206: „Wäre ich Gott gewesen, im Begriff die Welt zu schaffen, und ich hätte in dem Augenblicke vorausgesehen, daß Schillers Räuber darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen."

sicherlich Wiedergabe wirklicher Vorfälle[1]), wenn auch in übertreibender Darstellung. Die Art der revolutionären Auflehnung ist gewaltsame Selbsthilfe, die Ausführung aber nur ein willkürliches Vorgehen gegen einzelne Personen und Fälle, nur Negation und Zerstörung, kein planmäßiger Kampf mit klaren Zielen auch eines positiven, aufbauenden Schaffens, also nur Revolution ohne Reform.[2]) So ist auch das Ergebnis nur die Anarchie einer Räuberrepublik und schließlich ein Zusammenbruch des revolutionären Unternehmens ohne irgend eine dauernde Frucht für das Allgemeine. Somit wird die Behandlung dieses Themas mehr in Sicht gestellt, als wirklich durchgeführt. Die ursprüngliche Anlage des Dramas als einer Familiengeschichte ließ jenes andere Thema von allgemeinerer sozialer Bedeutung nicht genügend zur Entwickelung kommen.

B. **Die Nebenthemata.** 1. **Das Rivalentum zwischen Karl Moor und Spiegelberg.** Es ist seiner Art nach zunächst ein Gegensatz zwischen idealem und gemeinem Räubertum, und offenbar war es die Absicht des Dichters, die idealen Züge in dem Bilde seines Helden durch dieses Gegenstück zu heben. Wie K. M. die edlen Naturen an sich zieht[3]), so hat Spiegelberg seinem eigenen Geständnis nach „etwas Magnetisches“ an sich, „das alles Lumpengesindel auf Gottes Erdboden anzieht wie Stahl und Eisen“, Lumpengesindel, das meistens „in ruinierten Krämern, rejizierten Magistern und Schreibern aus den schwäbischen Provinzen“ besteht (II, 3). Jener versteht die rechten Kunden nicht nur aufzuspüren, sondern auch systematisch in seine Netze und in die verbrecherische Laufbahn zu verstricken dadurch, daß er sie an Leib und Seele verdirbt[4]), wiederum in geradem Gegensatz zu K. M., welcher den um Aufnahme Nachsuchenden warnend die abschreckendsten Züge des Räuberlebens vorhält.[5]) Sp. sucht es seinen Genossen in den gemeinsten Thaten zuvorzuthun, wird der Typus eines gemeinen Verbrechers[6]), ist feige in der Not[7]),

---

[1]) II, 3 in der Erzählung Razmanns; ebendas g. E. in der Antwort, welche K. M. dem Vater giebt; III, 2 in dem Geschick Kosinskys, wo die wahrscheinliche Quelle nachgewiesen werden kann; vergl. **Boxberger** a. a. O. S. X ff., **Brahm** a. a. O. S. 131, **Minor** a. a. O. I, S. 297 ff.

[2]) Dieser Mangel wird nur fühlbarer, wenn man an den bombastischen Erguß im Anfang seines Auftretens (I, 2) denkt: „Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! — Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“

[3]) Das Hauptbeispiel ist **Kosinsky**; vergl. auch die Mitteilungen Razmanns II, 3: „Er hat auch schon brave Kerls angelockt“ . . . „ich sage dir, der Ruf unsers Hauptmanns hat auch schon ehrliche Kerls in Versuchung geführt“, . . . „und die schämen sich nicht, unter ihm zu dienen.“

[4]) Spiegelberg II, 3: „Denn incidenter muß ich dir sagen, du richtest nichts aus, wenn du nicht Leib und Seele verdirbst.“

[5]) K. Moor Kosinsky gegenüber in der Schlußszene des III. Aufzugs.

[6]) Vergl. oben S. 17, Anm. 2.

[7]) Sp. II, 3 vor der Einschließung der Räuber durch die Truppen: „Können wir denn nicht mehr entwischen?“ . . . „Oh! warum bin ich nicht geblieben in Jerusalem!“

im Gegensatz zu dem Räuberheldentum Karl M.s, und übertrifft als Bösewicht selbst den Franz. Denn während dieser sinnt, wie er den Leib durch die Seele morden könne (s. oben S. 15), ist für jenen Seelenmord der höchste Triumph seiner Thaten. Seine Beweggründe sind Eitelkeit[1]) und, wie für Franz M., Ehr- und Herrschsucht. — Das Rivalentum zwischen K. M. und Sp. ist ferner aber auch das Rivalentum einer Intrigue, welche der letztere gegen diesen Nebenbuhler, um ihn zu stürzen, anspinnt. Diese Intrigue wird zu einem Seitenstück derjenigen, welche Franz gegen seinen Bruder ins Werk gesetzt hat. Der Beweggrund ist bei beiden der gleiche: außer der Ehr- und Herrschsucht auch das Gefühl, eine Zurücksetzung erfahren zu haben. In Sp.s Kopf war der Räubergedanke zuerst entsprungen; er glaubt damit und auch sonst durch seine geistige Bedeutung ein Anrecht auf die Stellung eines Hauptmanns erworben zu haben[2]) und sinnt, sobald er sich in dieser Hoffnung betrogen sieht, auf Verrat (s. das Nebenth. 2); er findet ein schmachvolles Ende (IV, 5) wie Franz. — Über die tiefere Bedeutung dieser dramatischen Gestalt für die innere psychologische Entwickelung der Handlung s. die Bemerkung oben S. 19. Die dort gegebene Hinweisung auf die tragische Ironie, welche darin liegt, daß K. M. unter seinen eigenen Genossen jemand hegt, der ein größerer Bösewicht ist, als selbst sein Bruder Franz, wird deutlich machen, daß die Einführung der Figur Sp.s nicht nur der Darstellung eines Rivalentums und einer neuen Intrigue dient, sondern auch zur Verstärkung des tragischen Schicksals Karl M.s. Denn wie die geringen idealen Momente in dem Heldenräubertum Karl M.s nicht nur durch dessen eigene Schuld, sondern auch durch die Verantwortlichkeit für die lawinenartig anwachsende Schuld anderer erdrückt werden, das zeigt vornehmlich Spiegelberg und sein Treiben. — Übrigens zeugt es für das Geschick des Dichters, daß er den Rivalen Sp. beseitigt, ehe K. M. den letzten großen Gang mit dem Rivalen Franz unternimmt; es würde die Einzigartigkeit der diabolischen Größe des letzteren beeinträchtigt werden, wenn unter den Genossen K. M.s selbst sich noch ein rivalisierender Vertreter der Erhabenheit des bösen Willens befände.

Nebenth. 2. Verrat und Treue. a) In dem Verhältnis zwischen Karl M. und der Bande als einer Gesamtheit. Die Bande hat durch einen Eidschwur ihrem Hauptmann Treue gelobt, weist den Verrat auch dann, als derselbe Freiheit und Gnade verheißt, von sich[3]) und bewahrt bis auf einen Verräter (Spiegelberg) bis zu Ende

---

[1]) Vergl. II, 3, Sp.: „Da ist dir keine Zeitung, wo du nicht ein Artikelchen von dem Schlaukopf Spiegelberg wirst getroffen haben u. s. w."

[2]) I, 2, Sp.: „Ja, freilich, freilich müßt ihr einen Chef haben. — Und wer diesen Gedanken entsponnen, sagt, muß das nicht ein erleuchteter politischer Kopf sein? u. s. w."

[3]) II, 3, Schl. Schweizer (zerreißt den Pardon und wirft die Stücke dem Pater ins Gesicht): „In unsern Kugeln Pardon! Fort, Kanaille! sag' dem Senat, der dich gesandt hat, du träffst unter Moors Bande keinen einzigen Verräter an — rettet, rettet den Hauptmann!"

die Treue. (Ideale Hingabe an eine edle Persönlichkeit.) — Karl M. anderseits hat den Genossen zweimal eidlich die Treue gelobt, ist dann im Begriff, sie eigenmächtig zu brechen, bringt jener Treue darauf das Leben der Geliebten zum Opfer und löst endlich den Treubund, um einer höheren Pflicht zu genügen; s. oben S. 18; auch ein ideales Moment in dem Räuberverhältnis. — b) In dem Verhältnis K. M.s zu einzelnen der Genossen: zu Roller, für den er das Äußerste wagt[1]) und der für ihn in den Tod geht[2]); zu Schweizer, der mit seinem Hauptmann in die Hölle zu gehen bereit ist[3]), ihm das Leben in der Schlacht rettet[4]), den Meuchelmord Sp.s von ihm abwehrt (IV, 5), und dessen Treue der Hauptmann schließlich belohnt, indem er ihn ehrt, „wie keinen Sterblichen zuvor" durch den Auftrag, seinen Vater zu rächen (IV, Schl.). — c) Im Verhältnis Spiegelbergs zu K. M. Ein zwiefacher Verrat Sp.s an dem Hauptmann; er allein versucht durch feige Flucht in höchster Bedrängnis des Hauptmanns sich zu retten; er ist es, der später darauf sinnt, diesen durch Meuchelmord zu beseitigen. — d) Im Verhältnis Daniels zu K. M. Ein rührendes Bild ungetrübter Dienertreue. — Ergebnis: Bilder einer Treue, welche das gemeine Wesen adelt, die bei der Art des Treuverhältnisses aber selbst zu einer völlig idealen Erscheinung nicht werden können (die Fälle a und b); im Gegensatz dazu das Bild einer durchaus idealen Treue (in dem Verhältnis Daniels zu K. M.), sowie endlich eines gemeinen, jedes idealen Zuges baren Verrates (Spiegelberg). Im übrigen vergl. oben das Hauptthema V, S. 21 und das folgende Nebenthema.

3. Nebenth. der Liebe. Amalia ein Gegenstand der Liebe für Karl M., Franz und Hermann. Verschiedenartiges Verhältnis derselben: Hermann, der von vornherein schimpflich zurückgewiesene Liebhaber, wird ein gefügiges Werkzeug der Rache in den Händen Fr. M.s; Franz und seine gemeine Liebe dient nur als Gegenbild zu der idealen Liebe K. M.s. Verbindung dieses Nebenths. mit dem Nebenth. der Treue. K. M. wird mit der Wahl seines Räuberberufes wie seinem Hause, so auch seiner Geliebten zeitweilig entfremdet; die Liebe vornehmlich zieht ihn in die Heimat zurück. Er ist bereit, um jene leise Untreue zu sühnen, die Bande zu opfern und opfert schließlich die Geliebte, um dieser die Treue bis in den Tod zu ermöglichen (vergl. oben S. 18).

4. Nebenth. der Ehre. K. M. wird ein „Verbrecher aus verlorener Ehre".[5]) Er hat, aus dem Vaterhause und damit, wie es scheint, auch

[1]) II, 3. Roller: „Dem Hauptmann dank' ich Luft, Freiheit und Leben."

[2]) III, 2. K. Moor: „Mein Roller starb einen schönen Tod. Man würde einen Marmor auf seine Gebeine setzen, wenn er nicht mir gestorben wäre."

[3]) III, 2 Schl. Schweizer: „Geh' in die Hölle, ich folge dir!"

[4]) IV, 5 g. E. K. Moor: „Du weißt noch, wie du einstmals jenem böhmischen Reiter den Kopf spaltetest, da er eben den Säbel über mich zuckte und ich atemlos und erschöpft von der Arbeit in die Kniee gesunken war."

[5]) Vergl. die gleichnamige Erzählung.

aus der menschlichen Gesellschaft verstoßen, z. T. ohne Schuld seine Ehre vor der Welt (die äußere, relative Ehre) verloren, wählt die Ehre eines Räuberlebens, verliert nun durch eigene schwere Schuld auch die innere, absolute Ehre[1]) und sucht die letztere schließlich durch eine Sühne wiederherzustellen. Ein Seitenstück zu diesem Geschick K. M.s ist dasjenige Kosinskys. Auch hier Vernichtung der Ehre, die gerächt werden soll durch Räuberehre. Diese Räuberehre ist aber auch an sich ein psychologisch anziehendes Motiv, weil sich in ihr Ehre (ideales Wollen) und Unehre unlöslich verschlingen (tragischer Stoff). — Eine besondere Art der Räuberehre bringt das Schicksal Schweizers zur Erscheinung, der sich den Tod giebt, weil er das dem Hauptmann gegebene Wort nicht einzulösen vermag.[2]) — Mit dem Nebenthema der Liebe verbindet sich dieses Nebenth. in dem Kampf zwischen Ehre und Liebe, welchen das Geschick der Amalia in ihrem Doppelverhältnis zu Franz und Karl vor unseren Augen, das Geschick der gleichnamigen Geliebten Kosinskys in dessen Erzählung zur Erscheinung bringt.[3])

Diese ungewöhnliche Fülle von Haupt- und Nebenthemen deckt den außerordentlich großen Reichtum von äußeren und inneren Handlungen auf, der dieses Drama kennzeichnet; es wird nun darauf ankommen, sich über die Verbindung dieser mannigfaltigsten Handlungen zu einem einheitlichen Bau klar zu werden.[4])

5. **Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung.**[5]) Die Exposition. Sie fällt mit dem ersten Aufzuge zusammen. Sz. 1 macht uns mit dem Antagonisten des Haupthelden, Franz, mit dem Schauplatz und dem Kreise seiner Wirksamkeit, endlich mit der von ihm angelegten Intrigue bekannt; die 2. Szene ebenso mit dem Haupthelden Karl, seinen Genossen und seinem verhängnisvollen Entschluß. Zwei entscheidende Thaten und folgenschwere Schritte der beiden Brüder werden so in innere Verbindung gesetzt, daß der Schritt K. M.s als Folge der That seines Bruders erkannt wird. Sz. 3 will uns auf das Verhältnis beider Brüder zur Amalia und diesen neuen Grund ihrer Nebenbuhlerschaft hinweisen. Die an eine vollendete Exposition zu stellenden Anforderungen werden im wesentlichen erfüllt. Sie unter-

---

[1]) Der Unterschied der Ehre im relativen und absoluten Sinne ist dem Schüler aus den früheren Betrachtungen geläufig; vergl. Wegweiser Abt. I, S. 93, 262, 472.

[2]) IV, 5 Schl. und V, 1 Schl.

[3]) III, 2. Kosinsky: „Im Kampfe zwischen Ehre und Liebe entschied sie für das zweite."

[4]) Die Vorstellung, als habe der Dichter von vornherein planmäßig nach diesen „Themen" gearbeitet, daß er ihre dramatische Ausgestaltung sich bei seinem dichterischen Schaffen zum Ziel gesetzt habe, ist natürlich abzuweisen und zu berichtigen. Die nachträgliche Herausstellung der Themen ist nur ein Mittel, das im großen Gesamtwurf geschaffene Drama für uns durchsichtiger zu machen.

[5]) Auch dieser wird nach dem in der Vorbemerkung bezeichneten unterrichtlichen Zweck dieser ganzen Behandlung nur ganz allgemein gehalten.

richtet über die großen Schauplätze: a) das Moorsche Schloß in Franken; b) den wechselnden Schauplatz des im folgenden vorgeführten Räuberheldentums (die böhmischen Wälder II, 3; Gegend an der Donau III, 2; ländliche Gegend um das Moorsche Schloß IV, 1 und ein demselben nahe gelegener Wald IV, 5); er wird glücklich vorbereitet durch die Wahl des Schauplatzes von Sz. 2: eine Schenke an der Grenze von Sachsen; über die Hauptpersonen und die Grundzüge ihrer Charaktere, über die Vorgeschichte, soweit ihre Kenntnis zum Verständnis der Haupthandlung notwendig ist. Nur die Zeitangabe bleibt unbestimmt, und wird etwas deutlicher erst in dem folgenden Aufzug nach den oben S. 9 bezeichneten Seiten gegeben. Die Exposition legt endlich auch den Grund zur Behandlung aller oben genannten Haupt- und Nebenthemen, welche schon hier mit voller Klarheit in Sicht gestellt werden. Somit läßt sie, wenn man auf das Ganze derselben sieht, bereits die technische Meisterschaft eines dramatischen Dichters erkennen, ex ungue leonem.

Die Haupthandlung. Innerhalb derselben unterscheidet man leicht eine Zweiteilung: A. Akt II und III; B. Akt IV und V mit folgender Abgrenzung der Handlung, wenn wir sehen a) auf den Haupthelden: der verlorene Sohn in der Fremde (A) und seine Heimkehr (B); sein Räuberheldentum, welches zu einem allgemeinen Gericht an der Menschheit, d. h. an der ganzen bürgerlichen Gesellschaft werden soll (A) und zu einem Gericht an dem Bruder wird (B); — b) wenn wir auf seinen Nebenbuhler und dessen Thaten sehen: A. er verfolgt seine Ziele, beseitigt, wie er den Bruder vorher beseitigt hatte (1. Ziel, Exposition), nun auch den Vater und erreicht damit die Herrschaft (2. Ziel, Akt II); er sucht mit List und Gewalt sich auch in den Besitz der Amalia zu setzen (3. Ziel, Akt III); B. er verfällt der Rache, sucht ihrer zuerst sich zu erwehren durch einen Mordanschlag auf seinen Bruder (Akt IV), sodann den Qualen des Gewissens und der Verzweiflung zu entrinnen durch Selbstmord (Akt V). Soweit betrachtet ist der Bau des Dramas wohl gegliedert und durchsichtig, nicht nur im großen und ganzen, sondern auch im einzelnen.

Aber jene beiden Teile der Haupthandlung (A und B) scheinen, soweit sie den Haupthelden betreffen, auseinander zu fallen, sind wenigstens nur sehr äußerlich verknüpft.[1]) Die Erzählung Kosinskys und in der-

---

[1]) Schiller in der Selbstkritik (s. unten S. 35): „Das ganze Drama erlahme in der Mitte." — „In der Doppelhandlung besteht die Eigenart und zugleich der dramaturgische Mangel des Erstlingswerkes. Neben dem Haupthelden (Karl) gewinnt von vornherein der Gegenspieler (Franz), der den ersten Anstoß giebt zur ganzen Verwicklung, eine fast selbständige Bedeutung. Denn sein boshaftes Spiel richtet sich nicht nur auf den Sturz und die Vernichtung des vom Glück bevorzugten und ihm deshalb verhaßten Bruders . . .; er wird in höherem Maße noch geleitet von seiner Herrschsucht, die selbst zum Vatermord hintreibt, und von seiner Leidenschaft für Amalia. . . . Erst von der Höhe an, nachdem Karl zur Selbstbesinnung gekommen ist und die Heimkehr nach Franken beschlossen hat, verschlingen sich beide Handlungen. Von da an führt dann auch das Stück in geschlossener, Schlag auf Schlag sich entwickelnder Stufenfolge zum Ausgang." (R. Franz, Der Aufbau der Handlung in den klass. Dramen, 2. Aufl. S. 77).

selben die Erwähnung einer Amalia erinnert den Helden an seine Heimat, und ruft sonst anscheinend unvermittelt und ganz plötzlich den Entschluß in ihm hervor, die Heimat wieder aufzusuchen um der Geliebten willen.[1]) Indessen war dieser Entschluß durch die voraufgehende psychologische Entwickelung K. M.s innerlich genügend vorbereitet (siehe oben S. 12).[2]) Diese psychologische Entwickelung des Haupthelden wird aber auch zu einem Mittel, die Handlungen A und B zu verbinden. Denn das Gefühl, das ihn irre werden ließ an seinem allgemeinen Richteramt der ganzen menschlichen Gesellschaft gegenüber, sein Verlangen zurück aus dem in schwere Schuld immer tiefer sich verstrickenden Leben in das Paradies der Kindheit und aus der ihn zerstörenden Zwiespältigkeit seines Gemüts nach dem Frieden seiner Seele zieht und begleitet ihn nicht nur in die Heimat[3]), sondern lähmt hier auch die Ausführung des besonderen Rächeramtes an seinem Bruder, so daß er aus dem Vaterhause entweicht, um nicht auch ein Brudermörder zu werden, vergl. oben S. 21. Gleichwohl bleibt eine gewisse Zwiespältigkeit in dem Gange der Handlung und somit auch in dem Bau des ganzen Dramas zurück: der Antagonismus zwischen den beiden Hauptträgern der Handlung wird nur in der Anlage des Dramas (Exposition) angekündigt und am Schluß (Akt IV und V, B) aufgedeckt; in dem großen Mittelstück der Handlung (A) sind beide Brüder getrennt ohne Beziehung auf einander thätig. „Franz weiß von Karls Treiben so wenig, wie jener von dem seinigen; es kann also auch keiner sich dem Streben des andern entgegensetzen oder ihm die Spitze bieten."[4]) — Zu dem Gericht an der Menschheit, das K. M. mit seinem Räuberheldentum zu vollziehen sich anschickt, ist er, ohne von der Intrigue des Bruders etwas zu wissen, durch diesen getrieben worden. Eine strenge Einheitlichkeit der Handlung würde fordern, daß sich das Gericht zugleich gegen seinen Bruder und zwar nicht erst zuletzt, sondern auch schon im Anfang wendete. Franz Moor anderseits hat wohl den Anstoß zu einer Bewegung, dem Entschluß und den Unternehmungen seines Bruders, gegeben, aber diese Bewegung selbst nimmt ihren Gang losgelöst von der voraufgehenden Handlung und völlig selbstständig, ohne daß er sie auch nur mit seinen Gedanken begleiten kann. So ist, was jene beiden Teile A und B äußerlich zusammenhält, nur die Wirkung der Intrigue, die zu einer die ganze Handlung bewegenden Macht wird.

Diese Zwiespältigkeit in dem Gesamtbau des Dramas ist offenbar ein Rest von der ursprünglichen Anlage desselben als einer Familien-

---

1) Akt III Schl. K. Moor: „Sie weint, sie weint, sie vertrauert ihr Leben! Auf! hurtig! Alle! nach Franken!"

2) Vergl. Bellermann a. a. O. S. 74: „Der ganze 3. Akt ist Vorbereitung dazu (zu dem Entschluß K. M.s, die Heimat wieder aufzusuchen). Sobald Moor an seinem Rächeramte irre wird, sobald ihn infolgedessen die wehmütigen Erinnerungen ergreifen, ist der Gedanke mit großer innerer Wahrscheinlichkeit gegeben."

3) Vergl. oben S. 11.

4) Bellermann a. a. O. S. 69.

geschichte mit dem Thema: „der verlorene Sohn", wo die Trennung vom Vaterhause und die Heimkehr in dasselbe ein sehr natürliches Motiv, die Ausfüllung der Zwischenzeit durch ein völlig neues Element nicht mehr befremdlich war. In diese Durchführung des ursprünglichen Hauptthemas (Nr. I, siehe oben S. 11) ordnet sich leicht die Durchführung der anderen Hauptthemen II und III (Konflikt zwischen Vater und Sohn und zwischen den ungleichen Brüdern) so ein, daß auch hier jenes Auseinanderfallen der beiden großen Hauptteile der Handlung nicht befremdet (vergl. das über die äußere Entwickelung dieser Themen oben S. 12 Bemerkte), während das Hauptthema III (Räuberheldentum) vornehmlich zur Ausfüllung der Kluft dienen mußte, die zwischen der Exposition (Akt I) und dem Ausgang der Handlung (Akt IV und V) liegt. Durch Vertiefung in das psychologische Leben seines Haupthelden und in die aus der inneren Entwickelung desselben herausgesponnenen besonderen Aufgaben wurde dann jene innerliche Einheit hergestellt, welche in der oben S. 21 gegebenen Fassung des psychologischen Hauptthemas deutlich gemacht ist; aber die Selbständigkeit des großen Mittelstücks mit der Darstellung des Räuberheldentums (II, 3 und III, 2) bleibt deutlich und wird noch deutlicher durch eine Art besonderer Exposition, die das Räuberleben nach seinen verschiedenen Erscheinungen, den idealen und gemeinen, eingehend schildert, sowie durch die weitere Gliederung, welche dieses Mittelstück als ein kleines Drama für sich kennzeichnet. Folgende Glieder heben sich in dem Bau dieses kleinen Ganzen ab: 1. die Befreiung Rollers vom Tode am Galgen durch die Aufopferung des Hauptmanns, ein Zeugnis für die enge Verbindung des Hauptmanns und der Bande; 2. die Verstoßung Schufterles, ein Zeugnis für die gleichwohl vorhandene, in der Exposition dieser kleinen Einheit auch bereits angekündigte Zwiespältigkeit innerhalb der Bande; 3. als Gegenstoß der niedergebrannten Stadt die Bedrohung durch die einschließenden Truppen; 4. Verhandlungen mit der Spitze: Treue oder Verrat; Edelmutsstreit zwischen dem Hauptmann und der Bande; neue Verbindung auf Leben und Tod (II, 3); 5. das Idyll der ruhenden Räuber nach der Schlacht; a) Stimmungsleben des nach Befreiung von der Bande dürstenden Hauptmanns; b) neue Verbindung mit derselben durch einen neuen Eidschwur und c) neuer Anfang durch die Annahme des neuen Genossen Kosinsky.

Die Durchführung des Nebenthema 1 (das Rivalentum zwischen Karl Moor und Spiegelberg) zieht sich in die Handlung B bis Akt IV, 5 hinein. Diese Handlung erscheint auf den ersten Blick als eine große Episode innerhalb der großen Haupthandlung und verdankt zunächst wohl der Vorliebe des Dichters für Darstellung von Intriguen seine Entstehung; denn sie ist als Intrigue im Lager der Räuber ein Seitenstück zu der großen Intrigue, welche Franz im Kreise der Familie gegen seinen Bruder ins Werk setzt; aber auch hier hat der Dichter verstanden, die Handlung durch psychologische Motive zu vertiefen und innerlich mit

der Gesamthandlung zu verknüpfen (vergl. oben S. 24). — Die Durchführung des Nebenthema 2 (Verrat und Treue) und 4 (Ehre) zieht sich durch die ganze Haupthandlung hindurch, den psychologischen Gehalt derselben bis zu ihrem Ende erweiternd und vertiefend; die Durchführung des Nebenthema 3 (der Liebe) aber, welche den ganzen Verlauf der Handlung von der Exposition ab durch die beiden Hauptteile A und B begleitet, auf das äußere Schicksal und die innere Wandlung des Hauptthelden bedeutsam einwirkt, nicht nur die beiden Hauptträger der Handlung, sondern auch eine Reihe von anderen hervorragenden Trägern derselben (Hermann, indirekt auch Schweizer und Daniel) beschäftigt, endlich in die Schlußkatastrophe so entscheidend eingreift, wird zu einem neuen Mittel, eine gewisse Einheitlichkeit in die Mannigfaltigkeit und Zwiespältigkeit der verschiedenen Handlungen, besonders auch der Hauptteile A und B hineinzutragen.

Zur künstlerischen Durchführung der Handlung gehört auch das Geschick in der Wahl und Verwendung der poetischen Mittel. Auch hier zeigt sich der geborne Dichter in der Verwendung gerade derjenigen Mittel, die zu allen Zeiten für die Tragödie die fruchtbarsten und wirksamsten geworden sind: der Wiedererkennung (*ἀναγνώρισις*) und des Umschlags (Peripetie). Die Handlung der Tragödie läuft in eine große Reihe von Wiedererkennungen aus: des alten Moor durch seinen Sohn; Karls durch Daniel, Amalia, Franz und seinen Vater. Sie stellen zugleich die mannigfaltigsten Formen der Verwendung dar in Bildern des Naiv-rührenden (Karl M. durch Daniel), des Sentimental-rührenden (Karl M. durch Amalia), des Furcht-erweckenden (Karl M. durch Franz), des Tragisch-erschütternden (d. a. M. durch seinen Sohn und Karl M. durch seinen Vater). Die Wiedererkennungen sind mit einem Umschlag (Peripetie) verknüpft in den beiden zuletzt genannten Fällen, wo jedesmal ein Doppelumschlag von höchster Freude und tiefstem Leid in unmittelbarstem Wechsel eintritt. Die höchste dieser Leistungen ist die Wiedererkennung des Sohnes durch den alten Moor, welchem die Freude über die Wiedererkennung und das Entsetzen über die unmittelbar darauf folgende furchtbare Enthüllung, daß der wiedergefundene Sohn ein Hauptmann von Mördern und Räubern sei, den Tod giebt. Ein hervorragendes Beispiel eines Umschlags ohne Wiedererkennung ist das Wiedererscheinen des befreiten Roller unmittelbar nach der Nachricht von seinem Tode (II, 3). — Aber auch in der Verwendung von anderen poetischen Mitteln verrät sich die reiche und urwüchsig schaffende Phantasie eines bedeutenden Dichters. Er weiß die verschiedenartigsten Töne anzuschlagen, die lyrische (das Patrokloslied in zweimaliger Verwendung zugleich als Mittel einer Wiedererkennung II, 2; IV, 4, der Römersang IV, 5) und epische Darstellung (der Bericht Hermanns vom angeblichen Tode Karl M.s II, 2) in die dramatisch-dialogische hineinzunehmen. Er verwendet auf das wirksamste den Monolog (die Monologe Franz M.s in II, 3 und IV, 2, K. M.s in IV, 5 und II, 3); er versteht sich

auf Schilderungen und Situationsbilder aus den mannigfaltigsten Gebieten des Schönen: des Einfach-großen und Malerischen (die Naturschilderung in der Szene an der Donau), des Rührenden (die patriarchalische Szene des in der Bibel lesenden alten Moor), des Furchtbar-erhabenen (die großartige Vision vom jüngsten Gericht in V, 1). Er vereinigt diese Gattungen in wahrhaft künstlerischer Weise, wie z. B. Natur- und Stimmungsleben in der Szene an der Donau; aber er bringt sie auch in den wirksamsten Kontrast, wenn unmittelbar auf jene patriarchalische Szene des anscheinend sterbenden alten Moor der Monolog seines satanisch frohlockenden Sohnes folgt, wenn der rührenden Wiedererkennung K. M.s durch Daniel die Szene voraufgeht, in welcher dieser durch Franz zum Morde K. M.s gedungen werden soll, oder wenn an das bewegte Kampfesleben der äußersten Notwehr am Schluß des zweiten Aktes sich das Räuberidyll der ruhenden Bande anschließt. Die genial-dichterische Arbeit zeigt sich endlich vor allem auch in dem Reichtum sich konzentrierender Handlungen, sowie in dem stetigen und unaufhaltsam fortreißenden Zuge, mit welchem sie dem Ziele entgegeneilen (besonders in der Exposition und in Akt IV und V), nur daß in dem Überreichtum und in dem hastigen Drängen von Handlungen, wie z. B. in Akt II, 1 und 2, der Mangel künstlerischen Maßes fühlbar wird.[1])

6. Der tragische Gehalt des Dramas. Das Tragische im uneigentlichen Sinne bringen zur Erscheinung: im Sinne des Rührenden der alte Moor, insofern er eine verhältnismäßig geringe Schuld durch ein übergewaltiges Leiden zu büßen hat (zu einer echt tragischen Gestalt fehlt ihm die Erhabenheit des Willens und die unlösliche Verschlingung von Schuld und Recht in seinem Wollen); im Sinne des Rührenden[2]), aber zugleich auch des Gräßlichen die Gestalt der Amalia, insofern als sie schuldlos mit der Aufdeckung der Schande ihres Geliebten in das furchtbarste Weh und schließlich in einen unser tiefstes Mitleid erweckenden Untergang hineingezogen wird; im Sinne des Erschütternden endlich der jähe Zusammenbruch und grause Untergang der diabolischen Erhabenheit des bösen Willens in Franz M.

Das Tragische im eigentlichen und höchsten Sinne kann nur in der Gestalt und in dem Geschick Karl M.s gesucht werden. Hier ist tragisch in gewissem Sinne schon das Räuberheldentum an sich, wie es durch ihn vertreten wird. Denn es ist als eine Art Heldentum Erscheinung einer gewissen Erhabenheit des Willens, auch des

[1]) Sehr belehrend für diesen Punkt ist die Äußerung Schillers in einem Briefe an W. v. Humboldt v. J. 1796: „Vordem legte ich das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen; jetzt werde ich mich bemühen, denselben Reichtum im einzelnen mit ebensoviel Aufwand von Kunst zu verstecken als ich sonst angewandt ihn zu zeigen, und das Einzelne recht vordringen zu lassen."

[2]) Man vergl. ihr Wort, mit welchem sie den Tod sucht: „Mir bangt vor der blitzenden Scheide — dir ist's ja so leicht, so leicht, bist ja Meister im Morden, zieh' dein Schwert und ich bin glücklich."

sittlichen Willens, insofern es nach Karl M.s Auffassung ideale Motive in sich trägt. Es verschlingen sich ferner in ihm unlöslich Ehre und Unehre[1]), also Berechtigung und Verschuldung, aber so, daß das Verhältnis das Umgekehrte von demjenigen ist, das uns als Kennzeichen des echt Tragischen galt[2]), nämlich nicht leise Schuld bei überragender Berechtigung, sondern stetig wachsende und übergroße Schuld, durch welche das Maß der Berechtigung immer mehr verdunkelt wird. — Grundbestandteile des Tragischen in der Gestalt K. M.s selbst: a) Erhabenheit des Willens einer Persönlichkeit, die zu Großem angelegt, in titanischem Trotz den Kampf nicht nur mit seinem Geschick, sondern auch mit der ganzen Menschheit aufnimmt als eine Art von Heldenkampf, diese Erhabenheit des Willens auch über Schwankungen (Gedanken an Flucht und Selbstmord, s. oben S. 20) und Warnungen[3]) hinweg behauptet und sie schließlich mit dem freien Entschluß, die Vergangenheit zu sühnen, in eine Erhabenheit des sittlichen Willens hineinwachsen läßt.[4]) Aber der Kampf ist ein Kampf trotziger Selbsthilfe; er ist als ein Räuberheldentum nur eine Abart des Heldentums, kein klares, zielbewußtes Ringen um bestimmte große sittliche Güter, sondern ein unklares Anstürmen gegen allgemeine Mißstände. — b) Unlösliche Verschlingung einer (gewissen) Berechtigung mit einer (stetig wachsenden) Verschuldung; aber abgesehen von dem vorher schon angedeuteten Mißverhältnis dieser beiden Bestandteile, das in dem Räuberheldentum im allgemeinen schon enthalten ist, wird in dem Vorgehen K. M.s das geringe Etwas von Berechtigung auf einem Mißverständnis aufgebaut, auf dem Wahne nämlich, der Vater habe ihn lieblos auf immer verstoßen. Sein Entschluß ist nicht Ergebnis nur des eigenen Willens unter der Einwirkung allgemeiner Verhältnisse, wie z. B. bei dem Götz von Berlichingen, sondern die Folge einer gegen ihn und zu seinem Verderben besonders angelegten diabolischen Intrigue, also im Grunde ein Irrtum nicht allein in dem Sinne, daß er sich in seinem Wollen und Streben selbst geirrt hat, sondern auch in dem anderen, daß er durch teuflische Künste anderer in diesen Irrtum gestürzt wurde. Den Unterschied

---

[1]) K. M. zu Kosinsky (III, 2): „Du trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit — entweder mußt du ein höherer Mensch sein, oder du bist ein Teufel.“

[2]) Vergl. Wegweiser Abt. I, S. 30, 84, 131, 187, 263, 341, 422, 479, 499.

[3]) Vergl. III, 2 Schweizer (als K. Moor den zweiten verhängnisvollen Schwur leistet): „Schwöre nicht! du weißt nicht, ob du nicht noch glücklich werden und bereuen wirst.“

[4]) Das bezeichnendste Zeugnis dieser Erhabenheit des Willens sind die Worte K. Moors am Schluß der ganzen Tragödie: „Nicht, als ob ich zweifelte, sie (d. h. die Justiz) werde mich zeitig genug finden, wenn die obern Mächte es so wollen. Aber sie möchte mich im Schlaf überrumpeln, oder auf der Flucht ereilen, oder mit Zwang und Schwert umarmen, und dann wäre mir auch das einzige Verdienst entwischt, daß ich mit Willen für sie gestorben bin.“

desjenigen Notzwanges, in welchen der Wille durch eine echt tragische Verschlingung allgemeiner Verhältnisse gebracht werden kann, und derjenigen Unfreiheit, in welche er durch eine einzelne systematisch angelegte Intrigue versetzt wird, kann am besten ein vergleichender Hinblick auf Goethes Iphigenie deutlich machen. — c) Verhängnisvolle Verkettung und Verflechtung von Verhältnissen, Schürzung eines Knotens. Sie ist äußerlich gegeben durch die dem Helden bereitete Intrigue, innerlich durch die Wahl eines revolutionären Räuberheldentums, das den Helden in einen unheilbaren Konflikt mit der ganzen bürgerlichen Gesellschaft bringt, endlich durch die enge Verkettung seines Loses mit demjenigen der Genossen, welche ohne die schwersten Opfer nicht gelöst werden kann. — d) Katastrophische Lösung und erschütternder Untergang. Der Held leidet und zwar furchtbar schwer unter dem inneren Kampfe, in welchen der Konflikt ihn stürzt zwischen dem idealen Räuberheldentum, das er selbst im Sinne trägt, und dem gemeinen Banditentum, in welches sein Wollen durch seine Genossen verkehrt wird. Sein Leiden wird durch die Zwiespältigkeit seines Gemütes, in dem ein weiches Empfindungsleben und titanischer Trotz zusammenwohnen (s. oben S. 11 u. 16), auf das höchste gesteigert. (Die höchste Höhe liegt offenbar in der Wiedererkennung, durch welche sich K. Moor seinem Vater als den Hauptmann der Räuber und Mörder zu erkennen giebt und damit den Tod des Vaters herbeiführt.)[1]) Das Leiden ist auch ein übergewaltiges im Verhältnis zu seiner Anfangsschuld, wenn wir daran denken, daß er hier das Opfer eines Betruges geworden war, und daß er den ersten verhängnisvollen Schritt in der leidenschaftlichen Eingebung eines Augenblickes gethan hatte (s. oben S. 17). Hierin liegt ein echt tragisches Moment; aber dasselbe wird abgeschwächt, wenn nicht aufgehoben durch die übergewaltige Schuld, in welche er sich mehr und mehr hineinverstricken läßt. So findet, wie bei dem Räuberheldentum im allgemeinen, auch in der besonderen Entwickelung K. M.s die Umkehrung desjenigen Verhältnisses statt, das sonst das Bezeichnende im Wesen des echt Tragischen ist. — e) Ein Ausblick auf die göttliche Gerechtigkeit durch eine sühnende Anerkennung derselben von seiten des Helden. Diese Anerkennung findet ihren Ausdruck in dem reuevollen Verlangen nach Umkehr, das in dreifacher Stufenfolge von schwersten Selbstanklagen[2]) und sich steigernden Entschließungen immer lebendiger und reiner sich äußert: in dem Entschluß der Flucht, des Selbstmords, der Selbstauslieferung an die irdischen Gerichte. Erst dieser letzte Entschluß ist volle Sühne, und voll und ganz werden hier die Selbstanklagen zu einer unbedingten Selbstverurteilung und Anerkennung der von ihm verletzten sittlichen Weltordnung, zur bedingungslosen Anrufung der göttlichen Gnade.[3]) Zwischen der ersten und zweiten dieser

[1]) V, 2. K. Moor: „Stirb, Vater! stirb durch mich zum drittenmale! — Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann!"

[2]) Vergl. oben S. 20.

[3]) K. M. in den unten S. 34 mitgeteilten Worten und in dem Geständnis

Stufen liegen die ergreifenden Klagen K. M.s um den Verlust des Paradieses seiner Kindheit, des Friedens seiner Seele, seiner Unschuld (s. oben S. 11), Klagen, welche mittelbar[1]) oder unmittelbar[2]) auch zu Zeugnissen der Anerkennung einer göttlichen Gerechtigkeit werden. Eine vorübergehende Abweichung von der Linie des eben bezeichneten Zuges ist es dann, wenn dazwischen noch liegen: das Frohlocken, daß eine unsichtbare Macht die Räuber adelnd und heiligend sie durch eine besondere Führung gewürdigt habe, die „schrecklichen Engel des finsteren Gerichts" an Franz zu werden[3]), der Wahn, die Vergebung seiner Geliebten vermöge ihn zu entsündigen und ihm den Frieden seiner Seele wiederzugeben[4]), die Meinung endlich, es sei nun alles überstanden, nachdem „der Lenker der Dinge" seine Seele vor dem Brudermord bewahrt habe.[5]) Aber auch diese Äußerungen sind Zeugnisse, wenn auch nur indirekter Art, dafür, daß der Held die Welt einer sühnenden höheren Macht anerkennend spürt.

Dieser Ausblick auf eine über den Menschen waltende, sühnende Gerechtigkeit wird sodann verstärkt, wenn wir auf die Art des Unterganges der übrigen Hauptpersonen sehen. Der alte Moor, dessen Leiden uns im Verhältnis zu seiner Schuld, einer Schwachheit, unverhältnismäßig groß erscheint, sieht doch selbst in demselben eine gerechte Strafe[6]), und verlangt Erbarmen für seinen unmenschlichen Peiniger, weil er in dessen Thun den Finger Gottes erkennen will.[7]) Die Nachricht von der

---

am Schluß der ganzen Tragödie: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten! Ich nannte es Rache und Recht — ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwerts auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gut zu machen — aber — o eitle Kinderei, da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen, wie ich, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden. Gnade — Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand."

[1]) III, 2. K. M.: „Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte."

[2]) IV, 2. K. Moor (im Angesichte des Bildes seines Vaters): „Schrecknisse Gottes — ich, ich hab' ihn getötet!"

[3]) IV, 5 g. E. K. Moor: „Das hat euch wohl niemals geträumt, daß ihr der Arm höherer Majestäten seid? Der verworrene Knäuel unseres Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt! Betet an vor dem, der euch dies erhabene Los gesprochen, der euch hieher geführt, der euch gewürdiget hat, die schrecklichen Engel seines finstern Gerichts zu sein! Entblößet eure Häupter! Knieet hin in den Staub und steht geheiligt auf!"

[4]) V, 2. K. Moor: „Sie vergiebt mir, sie liebt mich! rein bin ich, wie der Äther des Himmels . . . Der Friede meiner Seele ist wiedergekommen, die Qual hat ausgetobt, die Hölle ist nicht mehr."

[5]) V, 2. K. Moor, als ihm die Nachricht gebracht wird, man habe seinen Bruder Franz tot gefunden: „Habe Dank, Lenker der Dinge! . . . Erbarmung sei von nun an die Losung — nun wär' auch das überstanden — alles überstanden."

[6]) IV, 5: „Tausendmal bat ich Gott mit Thränen um den Tod; aber das Maß meiner Strafe muß noch nicht gefüllet sein . . . ich leide gerecht u. s. w."

[7]) V, 2: „Ja, ich hab' einen Sohn gequält, und ein Sohn mußte mich wieder quälen; das ist Gottes Finger!"

Ermordung Spiegelbergs durch Schweizer, wo Menschenhand einen versuchten Meuchelmord durch thatsächlichen Meuchelmord richtet, veranlaßt Karl M. zu einem Aufblick zu dem vergeltenden Lenker im Himmel.[1]) Die grausigen Szenen endlich, welche dem Selbstmord Franz M.s voraufgehen, finden ihre Höhe in der Vision des jüngsten Gerichtes, die das Schauspiel der Erhabenheit des göttlichen Willens und damit der höchsten Erhabenheit des Willens überhaupt unmittelbar und in großartigster Weise zur Erscheinung bringt.[2])

Somit ist der Gesamteindruck, wenn wir zunächst nur auf den tragischen Gehalt der Tragödie achten, der, daß in derselben fast alle Töne des Tragischen angeschlagen werden, ohne daß sie doch zu einer völlig reinen Harmonie zusammenwirken. Das Schicksal des Helden zeigt die Grundbestandteile des Tragischen fast vollzählig auf, ist auch reich an echt tragischen Momenten, und doch ist der Held selbst und sein Geschick nicht tragisch im höchsten Sinne, weil er dieses Geschick nicht vorwiegend selbst wirkt (wie z. B. Wallenstein in der gleichnamigen Tragödie), sondern das Opfer eines Wahnes und einer Intrigue wird, weil ferner das Verhältnis zwischen Verschuldung und Leiden das Umgekehrte desjenigen ist, welches die echt tragische Wirkung erzeugt (s. oben S. 32). So wird das Mitleid, welches unter dem ersten Gesichtspunkt (K. M. das bemitleidenswerte Opfer eines Wahnes und einer Intrigue) im höchsten Maße für den Helden erweckt wird, durch den zweiten Gesichtspunkt (seine übergewaltige Schuld) abgeschwächt; die letzte sittliche Erhebung des Helden reicht nicht aus, uns selbst über alles Grauen versöhnend zu erheben, welches sein Thun und Zulassen in uns erregt hat; wir werden nicht mit der vollen, inneren Erfahrung eigener sittlicher Läuterung (κάθαρσις) entlassen, und so wird der Gesamteindruck zu keinem harmonischen.

7. Blick auf die Schwächen des Dramas. Die bisherige Betrachtung hat dem besonderen Interesse, das der Schüler gerade diesem Drama entgegenzubringen pflegt, so Rechnung getragen, daß sein noch ungeläutertes Wohlgefallen rein stofflicher Art[3]), welches vielleicht gerade an solchen Dingen Gefallen fand, die für einen durchgebildeten Geschmack

---

[1]) IV, 5: „O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! — War's nicht dieser, der mir das Sirenenlied trillerte? — Weihe dies Messer der dunkeln Vergelterin! das hast du nicht gethan, Schweizer! . . . Ich verstehe — Lenker im Himmel — ich versteh' — die Blätter fallen von den Bäumen und mein Herbst ist kommen."

[2]) Die Vision beruht auf Hesek. 37, 7 ff.; vergl. auch Klopstocks Messias XI, 1121 ff.

[3]) Vergl. das Wort Goethes in der Anm. zu Abt. I des Wegw. S. 196, sowie das andere, das sich ausdrücklich auf die Räuber bezieht, in den „Gesprächen mit Eckermann", 3. Aufl., I, 206: „Was ein junger Mensch geschrieben, wird auch wieder am besten von jungen Leuten genossen werden. Und dann denke man nicht, daß die Welt so sehr in der Kultur und gutem Geschmack vorschritte, daß selbst die Jugend schon über eine solche rohe Epoche hinaus wäre. Wenn auch die Welt im ganzen vorschreitet, die Jugend muß doch immer wieder von vorn anfangen und als Individuum die Epochen der Weltkultur durchmachen."

unerfreulich sind, in die rechte Bahn gelenkt wurde; es werden nunmehr zum Schluß die Mängel, welche dieser Anfangsdichtung anhaften, offen aufgedeckt werden müssen. Auch dieser Kritik aber wird von vornherein jeder Stachel genommen werden können, wenn man auf die Selbstkritik hinweist, die Schiller schon bald nach dem Erscheinen der zweiten Ausgabe der Räuber 1782 anonym veröffentlichte[1]), und die so scharf ist, daß man den Dichter Schiller vielfach gegen den Kritiker Schiller in Schutz nehmen muß. Auch an die Abneigung mag erinnert werden, mit welcher Schiller später in der Zeit seiner klassischen Vollendung auf alle diese Anfangsdramen zurücksah; selbst der Aufführung dieser Dramen war er abgeneigt. Endlich handelt es sich auch hierbei nicht um irgend welche Vollständigkeit, sondern um Aufstellung allgemeiner Gesichtspunkte und um Aufzeigung einzelner besonders bezeichnender Beispiele zu dem Zweck, den Schüler zu einer rechten Würdigung des Dichters anzuleiten und seinem leicht befangenen Urteile eine festere Grundlage und größere Klarheit zu geben (vgl. die Vorbemerkung).

Die Mängel und Schwächen des Dramas werden sich auf folgende Hauptpunkte beziehen[2]): 1. Anlage. Die Intrigue, welche allzu äußerlich die gesamte Handlung des Dramas lenkt (s. oben S. 14, 21, 24), bewirkt zugleich, daß das Schicksal des Haupthelden durch einen Wahn (er habe die Liebe seines Vaters ganz verloren) bestimmt wird, und daß das Mißverhältnis der aus diesem Wahn sich ergebenden Folgen zu dem Anlaß selbst ein allzu großes ist. Es fehlt ferner zwischen den beiden Hauptströmungen der Handlung, die durch die Hauptträger Karl und Franz M. geleitet werden, das rechte innere Verhältnis und das Gleichgewicht, welches gegenüber der diabolischen Intrigue Franz M.s das Gegengewicht eines starken positiven Heldentums Karl M.s gefordert hätte. — 2. Verwendung der Personen. Hierher gehört Schillers eignes Urteil[3]) über die Gestalt der Amalia: Da der Dichter etwas Außerordentliches habe geben wollen, habe er uns um das Natürliche gebracht; .... auch handle sie im ganzen Stück durchaus zu wenig; ihr Roman bleibe in den drei ersten Akten immer auf derselben Stelle .... Von ihrer Seite zeige sich kein angelegter Plan, den Herzeinzigen entweder zu haben oder zu vergessen u. s. w. Der bedeutsamen Einführung Kosinskys entspricht wenig der geringe Anteil, den er an der Handlung selbst nimmt; er verschwindet mit der Sz. IV, 3 spurlos und hat seine Rolle im Grunde schon damit ausgespielt, daß er die Anziehungskraft Karl M.s auf edle Naturen im Gegensatz zur Natur Spiegelbergs (s. oben S. 23) in einem Beispiele darstellt, sodann mit seiner Erzählung

[1]) Im „Württembergischen Repertorium für Litteratur". Diese Selbstkritik war das glänzendste Zeugnis für den hohen sittlichen Ernst des strebenden Dichters und die sicherste Bürgschaft für seine große dichterische Zukunft.

[2]) Die während der „Darbietung" schon gelegentlich berührten Punkte werden nicht noch einmal erwähnt und auch hier nur die Schwächen ganz im allgemeinen behandelt.

[3]) In der erwähnten Selbstkritik.

die sittliche Fäulnis innerhalb der höheren damaligen Gesellschaftskreise von neuem aufdeckt, endlich Anlaß wird, daß K. M. den Entschluß faßt, die Heimat wieder aufzusuchen (Akt III Schl.)[1]) — 3. Mangelhafte Charakterzeichnung. Vorliebe des Dichters für das Extreme in der Zeichnung der diabolischen Natur Franz M.s, der Kanaille Spiegelberg, der gemeinen Figuren eines Schufterle, Razmann u. s. w. Mangel an Geschick, recht lebenswahre Charaktere zu zeichnen, weil er nach seinem eigenen Geständnis noch allzu unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal, Menschen zu schildern sich vermessen habe, ehe ihm noch einer begegnet sei. Dieser Mangel zeigt sich vor allem in der Zeichnung der Amalia, der einzigen weiblichen Gestalt dieses Dramas. Denn hier sind überschwengliche Sentimentalität, Thatenlosigkeit und ein Etwas von der Anlage zu einer Räuberbraut (ihr männlicher Stolz dem Franz gegenüber; das Heldentum, mit welchem sie schließlich den Tod für sich fordert) allzu unvermittelt zusammengestellt. Ein blasser Schemen, das Bild eines nur schwachen Greises ist auch der alte Moor. Dagegen zeigt die vortrefflich gelungene Charakterfigur des Daniel, daß der Dichter schon damals das Vermögen hatte, auch lebensvolle Charakterbilder mit Meisterschaft zu entwerfen. — 4. Fülle von unwahrscheinlichen, innerlich unmöglichen oder an inneren Widersprüchen leidenden Situationen. Es ist unwahrscheinlich, daß eine derartige „Räuberrepublik“ mit Unternehmungen, welche „den großen Grafen Moor über die Grenzen Deutschlands bekannt machen“, mitten im Herzen des deutschen Landes sich hätte bilden und monatelang[2]) behaupten können; unwahrscheinlich sind ferner nicht nur solche Großthaten der Räuber, wie das Niederbrennen der Stadt u. s. w., sondern auch die vom Helden K. M. (II, 3) berichteten Edelthaten, daß er den Anteil seiner Beute an Waisenkinder verschenkt oder damit arme Jungen von Hoffnung studieren lasse. Sehr plump erfunden und unwahrscheinlich sind die Einzelzüge in dem Berichte Hermanns von dem blutigen Vermächtnis des Sterbenden K. M. an Franz. Dabei besteht ein offenbarer Widerspruch zwischen der Rolle, welche Hermann hier durchführt und die bestimmt ist, Franz den Besitz des Fräuleins zu verschaffen, und der Mahnung, die Franz kurz zuvor an ebendenselben gerichtet hatte, das Fräulein unter keinen Umständen fahren zu lassen.[3]) Widerspruchsvoll ist sehr vieles in dem Thun und Reden K. M.s: er sinnt auf Flucht (II, 3) und teilt uns gleich darauf doch mit, daß er selbst vorher die Veranstaltungen getroffen habe, durch welche die Räuber vollends ganz eingeschlossen werden und nun fechten müssen wie Verzweifelte. Er rühmt sich, nie ein Feiger oder ein schlechter Kerl gewesen

[1]) Bei dem letzten Auftreten (IV, 3) ist er es wiederum, der den Befehl erhält, den Abzug aus der Heimat vorzubereiten.

[2]) Die chronologischen Verhältnisse in dem Drama berechnet eingehend Bellermann a. a. O. S. 64 ff.

[3]) II, 1: „Pfui, Hermann! du bist ein Kavalier. Du mußt den Schimpf nicht auf dir sitzen lassen. Du mußt das Fräulein nicht fahren lassen; nein, das mußt du um alle Welt nicht thun!“

zu sein (IV, 5), und hat doch wiederholt vorher die erschütterndsten Geständnisse der Reue abgelegt.[1]) In einem unvermittelten Widerspruche befinden sich die eindringlichen Mahnungen und Warnungen, die K. M. an Kosinsky richtet, mit seinen eigenen Thaten, denen er selbst doch nicht etwa entsagt. Sehr unvermittelt und deshalb zum Widerspruch herausfordernd stehen Äußerungen da, wie die folgende, als er erfährt, daß die Thaten der Räuber durch grausigere seines Bruders überboten seien: „das hat euch wohl niemals geträumt, daß ihr der Arm höherer Majestäten seid? Der verworrene Knäuel unseres Schicksals ist aufgelöst! u. s. w.“ (Akt IV, 5 g. E.); ebenso die andere (V, 2): „Nun wär' auch das überstanden — alles überstanden“, als die Nachricht von dem Selbstmord des Bruders ihn von dem gräßlichen Eidschwur löst, mit dem er sich zum Brudermorde verpflichtet hatte. In beiden zuletzt genannten Zeugnissen verrät sich zugleich eine sittliche Unklarheit nicht nur des Helden, sondern auch des Dichters. Im übrigen ist für die sonst genannten Mängel der Dichtung der Grund in der Neigung des Dichters für das Maßlose, Extreme zu suchen, welche ihn in nicht seltenen Einzelfällen über das Ziel hinausführt, das der allgemeinere Zusammenhang vorschrieb. — 5. Neigung zum Extremen, vor allem auch in der Sprache, mag sie das überschwengliche Gefühlsleben der Amalia, das titanenhafte Anstürmen K. M.s, die unflätige, materialistische Lebensanschauung Franz M.s, die bramarbasierende Roheit der Räuber zum Ausdruck bringen. Sie zeigt viel Phrase und mehr hohle Rhetorik als poetische Schönheit, welche rein und ergreifend nur dann heraustritt, wenn Schilderungen der Natur oder einfach natürlicher Zustände (s. oben S. 11 ff.) den Dichter unwillkürlich dahin bringen, selbst natürlich zu werden. Zuweilen gelingen auch die Töne einfacher Größe und Erhabenheit, wenn er im Tone der Bibel redet, wie vor allem in der patriarchalischen Szene II, 2 g. E., wo der alte Moor sich aus der Bibel vorlesen läßt. „An Versuchen, die Sprache in den Dienst der Charakterzeichnung zu stellen, fehlt es nicht; namentlich weiß Fr. Moor, der Meister in der Verstellungs- und Redekunst, den verschiedenen Personen gegenüber, wie zu deh verschiedenen Zeiten immer eine fremde Sprache zu reden. Dem Alten naht er schmeichelnd mit biblischer Salbung, mit Amalia schwärmt er, mit Hermann spaßt er im Tone junkerhafter Vertraulichkeit; zu beiden spricht er nach dem Tode des alten Moor herrisch und befehlend; in seinen Monologen herrscht neben dem rohesten Cynismus die spitzfindigste Dialektik, und durch den Mund desjenigen, welcher die Bibel nur zum Hohn und aus Heuchelei genannt hat, redet sie zuletzt ihre feierlichste und erschütterndste Sprache.“ (Vgl. Minor a. a. O. I, S. 350 f.). — Im großen und ganzen aber ist die Sprache des Dramas die Sprache eines ungeläuterten Geschmacks, welche nicht selten an den Mediziner er-

[1]) Vergl. oben S. 20.

innert, der starke Dosen in aestheticis ebenso liebt wie in emeticis[1]), und noch weit ab ist von dem Maß klassischer Reife und Vollendung. Anderseits muß zur Milderung dieses Urteils daran erinnert werden, daß diese deutsche Kraftsprache eine Reaktion war gegen das andere Extrem der damaligen gemachten, unnatürlichen und unwahren, nach französierender Mode und Konvenienz auf Stelzen sich bewegenden Ausdrucksweise, welche die Kreise der damaligen gebildeten Welt beherrschte. Die Rückkehr zur Natur, die das ganze Drama predigte, sollte auch mit dieser natürlichen Kraftsprache erstrebt werden.[2]) — 6. Bedenkliches in dem Ausgang. Abgesehen von den oben S. 32 ff. schon berührten Punkten werden sich leicht noch folgende Bedenken aufdrängen: Der Tod Schweizers ist mehr durch des Dichters Vorliebe für große erschütternde Mittel und Wirkungen (Effekte), als durch die Sache begründet. K. M. wird schuld an dem Tode des Treuesten der Seinigen, damit er selbst von der Schuld des Brudermordes befreit bleibe; auch soll Schweizer eine besondere Art der Räuberehre uns zur Anschauung bringen (s. oben S. 26); er soll vielleicht auch dem Schicksal entnommen werden, mit ansehen zu müssen, wie sein Hauptmann durch Henkershand fällt — das sind Erwägungen, mit denen wir den Selbstmord Schweizers begleiten; aber sie können denselben nach seiner inneren Notwendigkeit für die gesamte Handlung nicht genügend begründen. Daß Amalias Tod ein Bild des Gräßlichen darbietet, weil sie unschuldig in den Untergang der Schuldigen hineinverstrickt wird, ist bereits oben S. 31 hervorgehoben worden. Den unversöhnten Empfindungen, welche dieser Tod in uns erweckt, giebt der Dichter selbst deutlichen Ausdruck. K. M. hat eine höhere Vergeltung darin gefunden, daß, weil er friedliche Menschen im heiligen Schlaf zerschmetterte, Mütter unter dem Pulverturm begrub, Säuglinge den Flammentod sterben ließ, nun ihm die Wonne der Liebe entzogen, die Liebe zur Folter gemacht werde; da antwortet Amalia: „Es ist wahr! Herrscher im Himmel! es ist wahr! aber was hab' ich gethan, ich unschuldiges Lamm! Ich habe diesen geliebt!" — K. M. stellt sich den Gerichten. Was aber wird aus seinen Genossen? Der Hauptmann wirft ihnen seine Waffen verächtlich vor die Füße, ver-

---

[1]) Schiller am Schluß der Selbstkritik: „Der Verfasser soll ein Arzt bei einem württembergischen Grenadier-Bataillon sein. . . . So gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis ebenso lieben, als in Aestheticis."

[2]) Doch vergl. Weitbrecht a. a. O. S. 39: „Sobald man eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Ausdrücken und Wendungen auf sich beruhen läßt, als Ausbruch jugendlicher Kraftüberfülle, Gefühlsüberschwenglichkeit, aber noch nicht genügend gemäßigten Geschmacks in Gottes Namen mit darein nimmt, — sobald man mit anderen Worten auch die berüchtigte Sprache der ‚Räuber' auf ihren eigentlichen Geist und Charakter, auf das Wesentliche ansieht, so muß man doch schon ein recht zahmer Philister sein, um nicht zu fühlen und zuzugeben: das ist eine Feuer- und Kraftsprache, die freilich oft ungebändigt einherbraust, aber unwiderstehlich mit fortreißt, die bei allem zeitweiligen Gefühlsüberschwang doch von Natürlichkeit und Gesundheit strotzt, und obwohl sie manchmal ins Deklamieren fällt, doch im Grunde — und das ist die Hauptsache — echt dramatische Schlagkraft besitzt."

nichtet damit seine Vergangenheit, und sagt sich von der Bande auf immer los. Diese hat darauf keine andere Antwort als mitleidigen Hohn[1]); sie verharrt also in ihrem Leben, ohne daß uns ein Blick auf ihr weiteres Schicksal oder auf eine auch von ihnen geleistete Sühne eröffnet wird. In diesem Punkte also bleibt das Drama ein Torso, und der Eindruck eines unharmonischen Abschlusses wird verstärkt. Die Theaterbearbeitung[2]) (1781) sollte diesem Mißstande abhelfen; was sie aber an die Stelle setzte, ist noch weniger befriedigend, weil damit etwas innerlich und äußerlich Unmögliches angenommen wird. Denn folgendermaßen lautete nunmehr der Schluß: K. Moor (nachdem er Kosinsky und Schweizer als die „reinen" dem „Vater im Himmel" wiedergegeben hat, an dem sie fortan wärmer hangen werden, als die niemals Gefallenen): „Schonet meines Muts in dieser richtenden Stunde! — Eine Grafschaft ist mir heute zugefallen. Teilt sie unter euch, Kinder; werdet gute Bürger und wenn ihr gegen zehn, die ich zu Grunde richtete, nur einen glücklich macht, so wird meine Seele gerettet. — Geht! Kein Lebewohl — dort sehen wir uns wieder — oder auch nicht wieder — Fort! Schnell! eh' ich weich werde."

8. **Die Gesamtwirkung des Dramas.** Wir haben mehr die Empfindung, daß eine groß angelegte Intrigue ihr Ende gefunden hat, als daß es zur vollen Auswirkung aller in der Dichtung liegenden, wahrhaft tragischen Elemente gekommen sei, und wir werden mehr mit den Gefühlen des Schauers und des Grauens entlassen, als mit denjenigen einer vollen Befriedigung, einer inneren Läuterung und sittlichen Erhebung. Aber wir fühlen anderseits auch deutlich, daß hier ein wahres Dichtergenie von wahrhaft schöpferischer Phantasie mit bewundernswerter Kraft und Kühnheit ein Drama geschaffen hat, das durch die geniale Art, wie es allen wesentlichen Bedingungen der Gattung gerecht zu werden sich müht, über sich hinausweist auf eine große Zukunft klassischer Vollendung. Somit dünkt uns das Urteil Goethes zu einseitig und hart, wenn er sagt: „In den Räubern hatte ein kraftvolles, aber unreifes Talent seine ethischen und theatralischen Paradoxien recht im vollen, hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen."

9. Schließlich mag auf einige **verwandte Stoffe** hingewiesen werden, die dem Schüler bereits bekannt sind oder doch seinem Erfahrungskreise nahe liegen[3]), sei es, daß man an die ganze Tragödie, sei es an einzelne Abschnitte und Motive in derselben denkt. Daß das Drama in einigen

[1]) Die letzten Worte der Räuber sind: „Legt ihn an Ketten! er ist rasend geworden!" . . . . „Laßt ihn hinfahren! Es ist die Großmannsucht. Er will sein Leben an eitle Bewunderung setzen."

[2]) Von einer eingehenden Besprechung dieser Theaterbearbeitung wird abgesehen, um den Schülern die unbefangene Aufnahme der behandelten Fassung nicht unnötig zu erschweren.

[3]) Deshalb wird auf das Verhältnis der „Räuber" zu ihrer Quelle, der Schubartschen Erzählung, hier nicht eingegangen. Man findet dieselbe bei Düntzer a. a. O. S 3 ff. — Ein reiches Material stellt Minor a. a. O. I, namentlich auch in den Anmerkungen S. 568 ff. zusammen.

seiner Hauptthemen von Leisewitz' Julius von Tarent (1776), Klingers Zwillingen (1776), Götz von B. (1773)[1]) beeinflußt wurde, ist bereits in der voraufgehenden Darlegung gelegentlich berührt worden (vergl. oben S. 8, 13, 17, 32). An den Stoff der Emilia Galotti (1772) erinnert die Erzählung Kosinskys, an die Schlußkatastrophe in jenem Drama der Ausgang der den Tod verlangenden Amalia. Franz M. läßt sich mit Marinelli in der Em. Galotti, Kosinsky mit Lerse im Götz zusammenstellen. Auch Gestalten und Motive aus einzelnen Dramen Shakespeares tauchen bei der Lesung der Räuber vor unserem inneren Auge auf. Franz M. und Richard III., aber auch Edmund im K. Lear sind Gegenbilder; der Monolog Karl M.s (IV, 5), als er mit den Selbstmordgedanken sich trägt, erinnert an den bekannten großen Monolog Hamlets (III, 1), das Gebet Franz M.s vor der Katastrophe an das Gebet des Königs im Hamlet (III, 3). „Aber es ist dennoch ein bedeutender Unterschied zwischen den Monologen Shakespeares und Schillers. Die Shakespearischen Bösewichter spekulieren frisch auf ihren Zweck los, welchen sie höchstens vor ihrem Gewissen beschönigen; Franz raisonniert weit abstrakter, er zerfasert die Begriffe und Verben mit seinem spintisierenden Verstande . . . Darin hat ihm nicht mehr Shakespeare vorgearbeitet, sondern der kalte Zergliederer der Leidenschaften: Lessing. Das lange Rechnen und Kalkulieren; das immer neue Auffassen und Herumwenden derselben Begriffe und Worte; endlich das plötzliche Abbrechen der Gedankenreihe durch den Entschluß — das finden wir genau so im Philotas wieder. Aber auch Klopstock bietet Ähnliches; und wie Fr. M. einen Weg ausfindig zu machen sucht, auf welchem er von der Seele aus dem Vater ans Leben will, so überlegt der Teufel Adramelech im 2. Gesange von Klopstocks Messias, wie er nicht bloß den Leib sondern auch die Seele des Erlösers vernichten könnte.“ Minor a. a. O. S. 331. Karl M., wenn er das Römerlied singt, und Brutus bei Philippi in Shakespeares Julius Cäsar treten ungezwungen in eine Parallele. Aber auch bedeutsame Motive der späteren Schillerschen Dramen finden sich hier gleichsam vorbereitet: nicht nur der allgemeine große Konflikt zwischen Vater und Sohn, dessen in dieser Beziehung bereits oben S. 12 gedacht wurde, sondern auch besondere Einzelheiten. Der Pater findet sein Gegenstück in dem Kapuziner in Wallensteins Lager; die Art, wie Franz M. Hermann zu seinem Genossen macht (II, 1), ist Vorstudie zu der großen Szene, in welcher Octavio P. Buttler zum Haß gegen Wallenstein entflammt (Wallensteins Tod, II, 6) u. a. m. Daß solche Beobachtungen den Ruhm des Dichters nicht schmälern, dessen Originalität aus allen großen Zügen dieses und der nächstfolgenden Dramen genugsam hervorleuchtet, wird nur angedeutet zu werden brauchen.

---

[1]) Näheres hierzu in dem Aufsatz von J. Minor „Die Räuber und Goethes Götz v. B.“ in Zachers Zeitschrift f. deutsche Philologie XX, S. 66 ff.

II.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua.

Ein republikanisches Trauerspiel.

Litteratur: Außer den oben S. 6 genannten Schriften allgemeinen Inhalts die Erläuterung des Dramas von L. Eckardt, Jena 1857; H. Düntzer, Leipzig 1876, und Adolf Schöll im Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst I, Hannover 1854, S. 133—170, auch abgedruckt in dessen gesammelten Aufsätzen zur klassischen Litteratur alter und neuerer Zeit. Berlin 1884, S. 205 ff.

---

1. Zur Geschichte der Abfassung.[1]) Die Beschäftigung mit dem Fiesco geht der Vollendung der Räuber zum Teil parallel. Die Abhandlung „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", die Schiller vor seiner Entlassung aus der Karlsakademie im Jahre 1780 schrieb, citiert eine Stelle aus seinen damals noch ungedruckten Räubern (Akt V, Sz. 1)[2]), und erwähnt auch schon den Stoff des Fiesco.[3]) Die Quellen, aus denen er sich seitdem mit der Geschichte dieser Verschwörung näher bekannt machte, nennt er selbst in der Vorrede zum Fiesco, nämlich die Werke des Kardinals von Retz: Conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque, Histoire des Conjurations, Histoire de Gênes, sodann Robertsons Geschichte Karls V. Sobald die Theaterbearbeitung der Räuber vollendet war (Ende des Jahres 1781) wandte er sich mit voller Kraft dem Fiesco zu, „machte sich mit allem, was auf Italien, die damalige Zeit, sowie auf den Ort, wo sein Held handeln sollte, Beziehung hatte, mit größter Emsigkeit bekannt, besuchte fleißig die Bibliothek, las und notierte alles, was dahin einschlug. . . . Als er endlich den Plan im Gedächtnis gänzlich entworfen hatte, schrieb er den Inhalt der Akte und Auftritte in derselben Ordnung, wie sie folgen sollten, aber so kurz und trocken nieder, als ob es eine Anleitung für

---

[1]) Vergl. S. 6 Anm.

[2]) Es war ein Scherz, den er sich erlaubte; und scherzhaft bezeichnet er als Fundstätte der citierten Worte: Life of Moor. Tragedy by Krake, Akt V, Sz. 1.

[3]) § 19: „Catilina war ein Wollüstling, eh' er ein Mordbrenner wurde; und Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den wollüstigen Fiesco nicht fürchten zu dürfen glaubte."

den Coulissendirektor werden sollte." [1]) Die eigentliche dichterische Arbeit aber fällt in die Zeit kurz vor der Flucht aus Stuttgart und in den ersten Aufenthalt in Mannheim und dem benachbarten Oggersheim (Ende September bis Anfang Dezember 1782). Der Erfolg einer Vorlesung des noch nicht ganz vollendeten Dramas, wo das schreiende Pathos des Dichters selbst die Vorzüge seines Werkes verdeckt hatte, bestimmte ihn zu einer Umarbeitung. Unter vielfachen Hemmnissen, die der äußere und innere Druck seiner Lage als eines heimatlosen Flüchtlings, aber auch das inzwischen geweckte Interesse an einem neuen dramatischen Stoff (Luise Millerin oder Kabale und Liebe) ihm bereiteten, bringt er das Drama Anfang November 1782 zu Ende. Anfang 1783 erscheint es dann als „ein republikanisches Trauerspiel".

2. Frage nach der Gattung, zu welcher das Drama zu rechnen sein wird. Mit dem Fiesco thut Schiller den entscheidenden Schritt in die Bahn des geschichtlichen Dramas, der ihn weiterhin dazu führt, die Geschichte fast aller europäischen Staaten zu durchmessen, um langsam reifend es zu vollendeten Schöpfungen dieser Gattung zu bringen.

1. Der geschichtliche Hintergrund, soweit die Kenntnis desselben zur Vorbereitung auf ein tieferes Verständnis des Dramas nötig ist.[2]) A. Zur Vorgeschichte.[3]) Heftige Parteikämpfe hatten unter Führung der welfisch gesinnten Fieschi, Grafen von Lavagna (Stadt und Gebiet am östlichen Ufer des Meerbusens von Genua), und der ghibellinischen Doria schon seit dem 13. Jahrhundert den Freistaat Genua zerrüttet. Sie hatten dahin geführt, daß die Stadt, welche einst „als ligurische Königin im Besitz griechischer Stapelplätze, einer ganzen Vorstadt Konstantinopels und der Stadt Kaffa in der Krim den Handel der Levante, Ostindiens und die Verkehrswege im Norden des Schwarzen Meeres in Händen hatte, das Mittelmeer und seine Küsten bis in die Provence hinein beherrschte und mit ihren Flotten Korsaren, Pisaner, Venetianer und Aragonier demütigte" (Schöll), immer mehr und mehr von ihrer Höhe herabgesunken war und schließlich unter mannigfachen Schwankungen unter die Herrschaft auswärtiger Mächte, bald der Mailänder, bald der Franzosen geriet.[4]) Da wurde Andreas Doria, der als Flottenführer

---

[1]) Nach den Mitteilungen seines Freundes Streicher in dem Buche „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim".

[2]) Die Lesung der geschichtlichen Dramen Schillers soll zugleich dazu dienen, die geschichtliche Bildung der Schüler zu bereichern. Im wesentlichen kommt nur dasjenige Bild in Betracht, das Sch. aus seinen Quellen gewann und dessen Züge im Drama wiedererkannt werden sollen. Der Vereinfachung und leichteren Übersicht wegen werden wir auf die wichtigsten der betreffenden Stellen des Dramas in diesen Anmerkungen hindeuten; vergl. Abt. I, 201 ff.

[3]) Wir folgen der Darstellung in W. Aßmanns Geschichte des Mittelalters T. II, S. 361 ff., sowie der vortrefflichen Übersicht bei Schöll a. a. O. S. 205 ff. Aber nur das, was wirklich dem nächsten Verständnis der dramatischen Handlung dient, wird beigebracht.

[4]) Schiller II, 5: „Die Epoche der Meerbeherrscher ist vorbei."

und Seeheld im auswärtigen und einheimischen Kriegsdienste sich hohen Ruhm erworben hatte, der Befreier seiner Vaterstadt von der französischen Fremdherrschaft (1528) und der Neubegründer der Republik, die er fortan mit großer Uneigennützigkeit und Weisheit leitete.[1]) Er verschmähte die Würde eines Dogen, die man ihm auf Lebenszeit übertragen wollte, ebenso wie den Titel eines Herzogs, durch welchen Karl V. ihn geehrt zu sehen wünschte, und erklärte, daß er keinen anderen Stolz habe, als in der wiederbefreiten, geliebten Vaterstadt als Bürger zu leben. Aber die übermäßige Gunst, die er seinem Großneffen Gianettino Doria zuwendete, weckte die Besorgnis des durch Andreas' Herrschaft in seinem Einfluß beschränkten Adels, daß jener, ein eitler, hochmütiger, frecher (so bei Retz) und sehr herrschsüchtiger Mensch von niedriger Herkunft (aus der Zunft der Seidenweber) und von geringer Bildung[2]), der Erbe des Andreas und seiner Herrschaft über Genua werden würde.[3]) Die Seele der Unzufriedenen wird der junge, schöne und reiche Joh. Luigi Fiesco (geb. um 1524), eine hochbegabte, feingebildete, äußerst einnehmende, aber auch hochstrebende und ehrgeizige Natur von großem Unternehmungsgeist.[4]) Er verbindet sich zunächst mit drei Männern: Calcagno, einem treuergebenen, thatkräftigen Dienstmann des Grafen, Sacco, einem Richter auf des Grafen Herrschaften und umsichtigen Juristen, und Verrina, der, weil er überschuldet nichts mehr zu verlieren hatte, zu jeder Unternehmung fähig und entschlossen war. Fiesco selbst, heißt es, habe zunächst noch nicht an die Aufrichtung einer eigenen Herrschaft gedacht; aber Verrina „sprach ihm feurig Mut ein, selbst nach der Herrschaft über seine Vaterstadt zu streben, wozu ihn seine hohe Geburt bestimme, die

---

[1]) I, 5. Gian: „Hat darum Herzog Andreas seine Narben geholt in den Schlachten dieser Lumpenrepublikaner u. s. w." — II, 13. Gian: „Auch in meinen Adern siedet das Blut des Andreas, vor dem Frankreich erzitterte." — II, 4. Mohr: „Die Franzosen, sagen sie, seien Genuas Ratten gewesen; Kater Doria habe sie aufgefressen und lasse sich nun die Mäuse belieben." — II, 13. Andreas: „Du hast das schönste Kunstwerk der Regierung verletzt, das ich selbst den Genuesern vom Himmel holte, das mich so viele Nächte gekostet, so viel Gefahren und Blut."

[2]) Vergl. seine Charakteristik im Personen-Verzeichnis bei Schiller und I, 1. Leon.: „Es war G.s bäurische Stimme." . . . „G. hat ein freches hochmütiges Herz."

[3]) I, 7. Fiesco: Gianettino Doria wird Herzog . . . . Andreas erklärt seinen Neffen zum Sohn und Erben seiner Güter; wer will der Thor sein, ihm das Erbe seiner Macht abzustreiten?" — III, 8 nennt ihn Julia, wenn auch ironisch, „den Kronprinzen von Genua".

[4]) I, 13: „Fiesco ist ein Anbeter der Kunst, erhitzt sich gern an erhabenen Szenen." II, 17. Fiesco zum Maler Romano: „Ihre Hand, Romano. Ihre Meisterin ist eine Verwandte meines Hauses. Ich liebe sie brüderlich. Kunst ist die rechte Hand der Natur." II, 5 bewundert er die Venus von Florenz (Medici). — IV, 14. Fiesco: „Zwei meiner Ahnherrn trugen die dreifache Krone." Vergl. die zusammenfassende Charakteristik, welche II, 4 der Moor von Fiesco giebt: „ein Kavalier vom ersten Hause, voll Talent und Kopf, in vollem Feuer und Einfluß, Herr von vier Millionen Pfund, Fürstenblut in den Adern, Genuas großer Mann", und Verrinas Urteil II, 18: „Du bist ein großer Mensch."

Stimme seiner Mitbürger rufe, und der Eifer seiner Freunde erheben werde." (Robertson bei Düntzer a. a. O. S. 40.) „Er (Verrina) werde es nicht mißbilligen, wenn er nach der Befreiung von Dorias Tyrannei sich selbst die Herrschaft verschaffe. Das Verbrechen, eine Krone sich anzueignen sei so glänzend, daß es für eine Tugend gelten könne. Sollte aber seine Liebe zum Vaterlande stärker als seine Ehrsucht sein, so werde er allgemein gepriesen werden." (Retz bei Düntzer a. a. O. S. 53.) „Diese Rede öffnete dem Fiesco so schimmernde und seiner Denkungsart so angemessene Aussichten, daß er seinen eigenen Plan verwarf und des Verrina Vorschlag mit Feuer annahm." (Robertson bei Düntzer a. a. O. S. 40.)

B. Die Verfassung Genuas, soweit sie in dem Drama als bekannt vorausgesetzt wird. Die Bevölkerung setzt sich den politischen Parteien nach zusammen aus den Altadeligen (Nobili)[1]) und den Popolaren (Volkspartei).[2]) An der Spitze des Staates steht eigentlich der Doge, und so nennt auch das Personenverzeichnis bei Schiller den Andreas, während er im Drama selbst stets als „Herzog" aufgeführt wird. Andreas D. war keines von beiden (s. oben 44); die Würde eines Dogen ruhte vielmehr damals, und so ist es auch ungeschichtlich, wenn im Drama (II, 14; III, 4; IV, 3) von einer Dogenwahl gesprochen wird. Dem Doria zur Seite stehen der große Rat (Signoria)[3]) und der kleine Rat[4]), sowie eine Art Senat von acht Prokuratoren (Procuratori del commune), welche unter des Dogen, jetzt des Andreas Vorsitz die innere Verwaltung leiten. Alljährlich im Juni und Dezember wurden nicht ein (wie bei Schiller), sondern zwei neue Prokuratoren durch die Signoria gewählt. Schiller behandelt diesen Punkt sehr frei, wenn auch er die Wahl durch die Signoria geschehen läßt und doch nur 30 Wähler annimmt (I, 5 u. II, 5). Von Behörden werden noch genannt die Friedensrichter (II, 8), geschichtlich genauer „Erhalter der Gesetze", welche die Beachtung der Gesetze bei den Wahlen zu überwachen haben, sodann „die peinliche Rota" (ruota, rota = Rad, Gericht der im Kreise sitzenden Urteilsprecher), ein Gerichtshof über Leben und Tod (II, 9).

---

[1]) Vergl. Sch. II, 14: „Über die dreihundert Nobili" folgen Fiesco bis ins Richthaus, als er angeblich von dem Mohren angefallen war; und III, 5 werden als diejenigen Nobili, welche Todfeinde des Hauses Doria sind, aufgezählt die Sauli, Gentili, Vivalidi und Vesodimari. Die Namen sämtlicher Geschlechter der Nobili waren im „Goldenen Buche" verzeichnet, von welchem ein Exemplar im Gewahrsam des Dogen, ein anderes in demjenigen der Prokuratoren sich befand. Vergl. Sch. II, 5: „Doria hat das goldene Buch besudelt, davon jeder genuesische Edelmann ein Blatt ist."

[2]) Im Drama werden „Adel und Pöbel", auch „Volk und Patrizier" geschieden (vergl. II, 12 u. 18; V, 8) und „die Handwerker" als Vertreter der Popolaren eingeführt (II, 8).

[3]) II, 8 Andr. zu Gian.: „Du verdienst den Herzog und seine Signoria zu hören."

[4]) V, 12: „Der große und kleine Rat der Republik wirft sich knieend vor seinen Herrn und bittet fußfällig um Gnade und Schonung."

C. Topographisches betreffend die Stadt Genua. Zusammenstellung derjenigen Örtlichkeiten, deren Kenntnis für das Verständnis der Handlung des Dramas notwendig ist Den Haupt-Schauplatz der Vorgänge bei dem Aufstande bilden der äußere freie Seehafen und der innere geschlossene Hafen Darsena[1]); der Besitz des letzteren sichert den Besitz der Stadt.[2]) Am äußeren Hafen unmittelbar vor dem Westende der Stadt in der Nähe des Thomasthores lagen die Paläste der Doria. In der Nähe dieses Thores beginnt auch die Hauptader der inneren Stadt, die Strada Balbi; in ihrer Nähe haben wir den Regierungspalast (Signoria genannt)[3]) zu suchen, ebenso den Palast des Fiesco (II, 4), welchen Andrea D. nach seiner Rückkehr von Grund aus zerstören ließ. Ein höher gelegener Teil der inneren Stadt hieß die Burg (il borgo, V, 9); die von Schiller V, 6 erwähnte Piazza Sarzana (richtiger Sarzano) liegt am Ostende Genuas nahe der Vorstadt. Die Lorenzokirche (III, 4 u. 5) ist die große, ziemlich in der Mitte der Stadt gelegene Kathedrale. Die Erwähnung des Turmes der Dominikaner (V, 5), der Kapuzinerklöster (III, 4 u. 11), des Jesuiterdomes (V, 10), des Marktes und des an demselben gelegenen Richthauses (II, 14) zeigt, daß Schiller sich ein anschauliches Bild von dem Schauplatz der Handlung zu entwerfen sorgsam bemüht war. Wie später im Wilhelm Tell, so erweist sich Sch. auch hier schon als ein Meister in der Schilderung von Örtlichkeiten, die er nie mit Augen gesehen hat. Daß übrigens die Jesuiterkirche unmöglich im 16. Jahrhundert in Genua gestanden haben kann, sondern wohl dem Mannheimer Musentempel schräg gegenüber lag, bemerkt Minor (a. a. O. II, S. 63) mit Recht.

D. Grundzüge der Geschichte der Verschwörung. Zu den ersten Vorbereitungen gehörte die Anknüpfung auswärtiger Verbindungen mit Frankreich, dem Herzog von Parma und dem Papst, in dessen Diensten er vier Galeeren hielt, und von dem er eine sich zurückgeben ließ, angeblich, um mit derselben gegen die Türken zu kreuzen.[4]) Er wirbt sodann im geheimen zahlreiche Anhänger, nimmt kühne Abenteurer in seinen Sold, täuscht seine Gegner, obwohl sie gewarnt waren[5]), den

---

[1]) Darsena ist nicht Eigenname, sondern bedeutet überhaupt den inneren Teil eines Seehafens.

[2]) III, 5. Fiesco: Vor allem müssen wir uns des Meeres versichern ... Die Mündung der Darsena wird gestopft, alle Hoffnung zur Flucht verriegelt. Haben wir den Hafen, so liegt Genua an Ketten."

[3]) II, 8: „Die Statue des Andreas mitten im Hofe der Signoria"; vergl. IV, 7; V, 12 u. 14.

[4]) Vergl. Schöll a. a. O. S. 213 u. 16 und Schiller II, 15: „Briefe von Rom, Piacenza (= Parma) und Frankreich." II, 18: „Hier Soldaten von Parma, hier französisches Geld, hier vier Galeeren vom Papst." .... „Ich kann die Stadt von Land und Wasser bestürmen. Rom, Frankreich und Parma bedecken mich."

[5]) Schöll S. 228. „Die geschichtliche Angabe, Andrea habe sehr bestimmte Warnungen vor Fiesco unbeachtet gelassen, führt Schiller poetisch aus."

alten Andreas durch scheinbare Ergebenheit, den jungen Gianettino durch Verstellung, beide durch ein anscheinend im Taumel nichtiger Zerstreuungen und rauschender Gelage sich verzehrendes Leben. Schließlich wird die Nacht vom 2. auf den 3. Januar[1]) 1547 zur Ausführung des revolutionären Unternehmens festgesetzt, d. h. der Zeitpunkt eines Interregnums (Herrscherlosigkeit), wo der Doge sein Amt niedergelegt hatte (am 1. Januar), die Wahl eines neuen, die am 4. Januar stattzufinden pflegte, aber noch nicht vollzogen war[2]), die Besitzergreifung der Herrschaft durch Fiesco mithin am leichtesten erfolgen konnte. Nachdem dieser noch am Tage des 2. Januar die Rolle der Verstellung dem Andreas und Gianettino gegenüber glücklich weitergespielt, am Vorabend dem Gianettino einen harmlosen Besuch abgestattet und dabei auch unbefangen an die bevorstehende Lichtung einer Galeere und das angeblich dazu nötige Signal, einen Kanonenschuß, erinnert hatte[3]), versammelte er mit Einbruch der Nacht im Hofe seines Palastes alle angeworbenen Mannschaften, ließ andere zahlreiche Personen hinein, darunter die vornehmsten Mißvergnügten unter den Genuesen, die er angeblich zu einem Festgelage hatte laden lassen[4]), verhinderte, daß sich irgend jemand entferne und eröffnete schließlich allen seine geheimen Absichten und die Notwendigkeit einer sofortigen Erhebung; auch gelingt es seiner Beredsamkeit, alle bis auf zwei, welche in Gewahrsam genommen werden[5]), zu mitwirkenden Teilnehmern der Verschwörung zu machen. Im letzten Augenblick entdeckte er sich seiner von ihm zärtlich geliebten Gattin, der tugendhaften und schönen Leonore aus dem edlen Hause Cibo, welche von den trübsten Ahnungen beunruhigt ihn vergeblich von dem Unternehmen zurückzuhalten suchte.[6]) Als nun ein Kanonenschuß Verrinas angezeigt hat, daß es diesem gelungen sei, den Darsena-Ausgang zu besetzen, schreitet auch Fiesco zur That; er ließ die Thore an den Häfen, sowie das Thomasthor besetzen und rief mit dem Feldgeschrei: „Fiesco und Freiheit!“ die republikanisch gesinnten Bürger zum Sturz der Dorias auf. Gianettino wird im Kampfe an

---

[1]) V, 14. Andrea: „In der dritten Jännernacht ließ Genua los von meinem Herzen.“ — Am Morgen der Dogenwahl, dem dritten des Monats, sollen Fiesco und elf Senatoren auf Gianettinos Veranstaltung ermordet werden (III, 4; IV, 3).

[2]) Über die Freiheit, mit welcher Schiller diesen Punkt behandelte, siehe oben S. 45.

[3]) „Gian. werde zu gut halten, wenn die Mannschaft sich im frischen Mute der Einschiffung lustig und laut mache und etwa einen Freudeschuß thue.“ Hiermit getäuscht blieb dann Gian. unbekümmert, als ihm bald nach Fiescos Abschied ein Hauptmann von der Stadtwache meldete: er habe etliche seiner Posten vermißt und höre, sie seien nach Fiescos Palast gegangen; überhaupt zeige sich dahinauf viel Bewegung von allerlei Leuten. „Das wisse er schon,“ sagte Gian. und fertigte ihn kurz ab. (Schöll S. 218.) Vergl. Sch. III, 10. u. 11.

[4]) Bei Sch. III, 5 u. 10; IV, 4 zu einer Komödie (Lustbarkeit).

[5]) Bei Sch. IV, 6 sind es die Brüder des Asserato, in der Geschichte haben sie andere Namen.

[6]) Vergl. die kritischen Bedenken, welche dieser Überlieferung gegenüber Schöll S. 226 äußert.

dem Thomasthor erschlagen; Andreas rechtzeitig gewarnt wirft sich auf ein Pferd und entkommt.[1]) Die Stadt wird an allen wichtigen Punkten durch die Verschworenen besetzt, der Handstreich scheint vollkommen gelungen, die Herrschaft Fiescos gesichert — da stürzt der Sieger, im Begriff sich auf eine Galeere im Hafen zu begeben, von dem schwankenden Stege ins Meer; er sinkt mit seiner schweren Rüstung zu Grunde „und ging in dem Augenblick unter, der ihm einen völligen Besitz alles desjenigen erlaubte, was sein ehrsüchtiges Herz nur wünschen konnte.“[2]) Verrina suchte den Untergang des Führers eine Zeitlang zu verheimlichen; als aber der Bruder Fiescos, Hieronymus, ein unfähiger und eitler junger Mann, Miene machte, das Erbe seines Bruders anzutreten, und da dem ganzen Unternehmen nunmehr die Seele fehlte, so zogen sich die Verschworenen von dem Werke zurück und suchten sich in Sicherheit zu bringen. Andreas D. vermag ungefährdet zurückzukehren und nimmt die Zügel der Regierung wieder in die Hand, nicht ohne ein strenges Gericht über die Beteiligten zu verhängen. Somit war die Verschwörung völlig ergebnislos verlaufen.

2. Ein vergleichender Rückblick auf das Verhältnis des Dramas zu diesem geschichtlichen Stoff zeigt, daß der Dichter sich im großen und ganzen in dem Rahmen geschichtlicher Thatsachen bewegt; auch die Ergebnislosigkeit der Revolution hat er beibehalten. Aber das Ende Fiescos, welches tragisch nur in dem Sinne eines „erschütternden Kontrastes von Plan und Zufall“[3]) genannt werden kann, hat er in ein wahrhaft tragisches zu verwandeln gesucht[4]) dadurch, daß er den Tod des Helden nicht durch einen (sogenannten) Zufall, sondern durch die planmäßige Absicht eines Gegners herbeiführt. Völlig frei erfunden sind, abgesehen von den untergeordneten Figuren Lomellinos, des Malers Romano und des Führers der deutschen Leibwache, welche es damals in Genua noch nicht gab, die Gestalten des Mohren Hassan, der Bertha und alles dessen, was mit ihrem Geschick zusammenhängt. Ganz frei behandelt ist sodann die Schwester Gianettinos, Julia, und ihr Verhältnis zu Fiesco; die Geschichte kennt nur eine Schwester des jungen Doria, Namens Peretta, welche mit einem Giulio de Cibi, einem Bruder der Eleonore Cibi, der Gemahlin Fiescos, vermählt war. Wesentlich verändert ist der Charakter Verrinas. Hier hat Schiller den zweifelhaften Charakter eines durch Überschuldung zur Teilnahme an der Verschwörung bestimmten Menschen in den idealen Typus eines starren, aber von reinster Vaterlandsliebe beseelten Republikaners verwandelt. Ihm steht geistig am nächsten Bourgognino, den die geschichtliche Überlieferung nur als

---

[1]) Bei Sch. V, 1 ist es Fiesco selbst, der den Andreas warnt und ihm zu einem Pferde verhilft; vergl. auch V, 4 (die Flucht selbst unter dem Geleit eines Deutschen) und 14 (Rückkehr des Andreas).

[2]) Robertson bei Düntzer a. a. O., S. 48.

[3]) Schöll S. 205.

[4]) Näheres darüber zum Schluß der Betrachtung.

einen Unterthanen Fiescos und entschlossenen Soldaten bezeichnet; er wird das in das Jugendliche übersetzte Abbild des Verrina, dessen Tochter er sich verlobt: „edel und angenehm, stolz, rasch und natürlich.“ [1]) Hingegen ist Sacco zum verschuldeten und bankerotten Taugenichts [2]), Calcagno zum unverbesserlichen Wüstling [2]) gemacht worden. In das Ideale verschönt sind absichtlich [3]) die edlen Züge des geschichtlichen Andreas Doria, welcher sich nach dem Ende des Aufstandes keineswegs großmütig zeigte, die vom Senat den Brüdern und Anhängern Fiescos zugesicherte Amnestie nicht anerkannte, dieselben vielmehr ächtete und verfolgte, den Leichnam Fiescos in die hohe See werfen, seinen Palast von Grund aus zerstören ließ, seine Güter einzog und anderweitig verteilte. [4]) Unhistorisch endlich ist außer ihrem Verhältnis zu der Nebenbuhlerin Julia der Ausgang der Gräfin Leonore. Des geschichtlichen Fiesco Witwe vermählte sich zum zweitenmale mit einem General Vitelli, der zuletzt spanischer Generalfeldmarschall im niederländischen Kriege war. [5]) Gianettinos Rolle ist von dem Dichter erheblich erweitert; abgesehen von der Gewaltthat an der Tochter Verrinas sind die Mordanschläge gegen Fiesco und die elf Senatoren, seine Absicht, sich mit Hilfe Kaiser Karls V. und dessen Truppen zum „souveränen Herzog“ zu machen [6]), eine dichterische Umwandlung von Beschuldigungen, die nach den Quellen [7]) gegen Gian. erhoben wurden, in wirkliche Thatsachen. [8]) — Nach allem sind der geschichtlichen Züge mehr, als der ungeschichtlichen, und somit ist das Drama mit vollem Recht ein geschichtliches zu nennen.

Aber der Titel „ein republikanisches Trauerspiel“ weist auch auf eine zeitgeschichtliche Tendenz des Dramas hin. Nachdem Schiller in den Räubern die Revolution auf einem unwirklichen, völlig erdichteten Boden gleichsam als etwas Abstraktes geschildert hatte, sucht er nunmehr ihre Erscheinung auf dem geschichtlichen Boden auf, um sie seinen in revolutionärer Luft atmenden Zeitgenossen in einem poetischen Bilde vorzuführen. Verrina, der republikanische Idealist, wird „gleich jenem antiken Vorbilde, dem Brutus, in seinem erfolglosen Ringen um die Freiheit ein rechter Repräsentant für die trübe Resignation des jungen Geschlechts.“ [9]) Und wenn es wahr ist, daß die deutsche Nation die Revolution nicht politisch zu erleben brauchte, weil die revolutionäre Spannung der Geister sich in litterarischen Erzeugnissen entlud, so gehört auch der Fiesco mit Emilia Gal., Götz v. B., den Räubern, Kabale und Liebe in die Reihe der Revolutionsdichtungen. Er ist eine poetische Vorwegnahme der

[1]) So die Charakteristik des Personen-Verzeichnisses.
[2]) Sch. I, 3.
[3]) Über den Grund s. unten: Hauptthema I z. Schl.
[4]) Schöll S. 228 ff.
[5]) Schöll S. 226.
[6]) Sch. III, 4.
[7]) Retz bei Düntzer S. 57.
[8]) Schöll S. 227.
[9]) Brahm a. a. O. S. 231.

bald darauf folgenden Revolutionsepoche. Mit der Zeichnung von Zuständen, welche durch die despotischen Gelüste Gianettinos geschaffen werden, zeichnet der Dichter heimatliche Zustände auf deutschem Boden; und etwas von dem abstrakten Fürstenhaß, welcher in der ganzen damaligen Zeit lag und in Schubarts und Klopstocks Fürstengruft[1]), sowie in Lessings Emilia Galotti zum Ausdruck kommt, geht auch durch den Fiesco.[2]) Das Motto der Räuber: in tirannos paßt ebenso gut, ja besser noch für den Fiesco. Somit hat auch dies Drama, wie die Räuber, einen zeitgeschichtlichen Charakter.

Ist nun die Dichtung auch der Gattung der sogen. psychologischen Dramen zuzurechnen? Enthält sie die Durchführung bedeutsamer psychologischer Entwickelungen und Probleme? Die Absicht des Dichters, die politischen Vorgänge auch psychologisch tiefer zu begründen und Fragen von allgemein menschlicher Bedeutung damit zu verbinden, bezeugen seine Worte in der Vorrede: „Die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen, ... das stand bei mir. Mein Verhältnis mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter, als mit dem Kabinett, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden." — Auch wird uns in dem Fiesco selbst, in seiner inneren Entwickelung, wie er unter der verführerischen Einwirkung der Macht aus einem Republikaner sich allmählich (?) in einen Despoten verwandelt, ein anziehendes und hochbedeutsames psychologisches Problem dargeboten. Da aber die Auffassung betreffend die Art der Durchführung dieses Problems eine verschiedene und streitige sein kann, so muß es hier genügen, auf den Charakter des Dramas als eines „Seelendramas"[3]) erst vorläufig und im allgemeinen hingedeutet zu haben, die endgültige Beantwortung dieser Frage aber einer späteren Stelle aufbehalten werden: s. unten S. 57.

3. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel). Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung sind Fiesco und Gianettino. Fiesco arbeitet langsam, doch planmäßig und sicher auf den Sturz G.s; aber ebenso plant und betreibt Gianettino den Untergang F.s. Daß beide Handlungen dem Gegner jedesmal unsichtbar, vor unsern Augen sich unaufhaltsam gegen einander bewegen, bis sie in der katastrophischen Entscheidung zusammenstoßen, darin liegt ein Hauptreiz der Dichtung (vgl. das ähnliche Motiv im Wallenstein, wo Octavio und Wallenstein, jeder im Verborgenen, seine Minen legt und Handlung und Gegenhandlung sich auch im großen Zuge

[1]) Vergl. Epische und lyr. Dichtungen S. 270, 72, 80.

[2]) Vergl. die hyperbolische Äußerung Leonores IV, 14: „Fürsten, Fiesco! diese mißratenen Projekte der wollenden und nicht könnenden Natur — sitzen so gern zwischen Menschheit und Gottheit nieder; — heillose Geschöpfe! schlechtere Schöpfer!"

[3]) Vergl. Band I, S. 5 Anm.

bis zum Zusammenstoß gegen einander bewegen). Aber Fiesco hat auch den Andreas zum Rivalen, nicht nur in dem Kampfe der politischen Nebenbuhlerschaft, sondern auch in dem Wettkampf des Edelmuts. In dem Rahmen dieser großen allgemeinen Gegensätze treten sich sodann in neuer und besonderer Weise gegenüber: Andreas, der Vertreter eines patriarchalischen Regiments, und Gianettino, der Vertreter einer selbstsüchtigen Willkürherrschaft; Fiesco, der werdende Despot, und Verrina, der starre Republikaner; die idealgerichteten Revolutionäre (Fiesco, Verrina, Bourgognino) und die gemeinen Revolutionäre (Calcagno, Sacco, schließlich auch der Mohr), (vgl. die ähnlichen Gegensätze zwischen den Vertretern eines idealen und eines gemeinen Räubertums in den „Räubern"); Fiesco und der ihm über den Kopf wachsende und deshalb von ihm später auch beseitigte Mohr; die buhlerische Julia und Leonore, die treu liebende Gattin; endlich Fiesco gegenüber jener moralisch von ihm vernichteten Julia. So sind kaum in einer anderen Tragödie Handlung und Gegenhandlung so dramatisch und mannigfaltig zu einem geheimnisvollen und unsichtbaren Entgegenarbeiten verschiedener Mächte geworden: Gianettino zum Sturze Fiescos; Fiesco, Verrina, der Mohr gemeinsam zum Sturze Gianettinos, Verrina und in anderer Weise der Mohr zum Sturze Fiescos, Julia zum Untergang Leonores, Fiesco zur moralischen Vernichtung Julias. Das Gemeinsame aber in allen diesen Erscheinungen von Handlung und Gegenhandlung ist die Intrigue.

Endlich ist auch hier, wie in den Räubern, ein Gegensatz von Handlung und Gegenhandlung in das Gemüt des Haupthelden selbst hineingelegt, wenn er im Widerstreit zwischen republikanischen Grundsätzen und monarchischen Gelüsten mit sich selbst kämpfen sollte (davon Näheres unten S. 57). — Die Bewegung von Handlung und Gegenhandlung wird aber in diesem Drama noch zu einem besonderen Schauspiel: dem Schauspiel eines Wetteifers in der Anschlägigkeit, welcher hier nur vorläufig durch die Reihe: Gianettino, Mohr, Fiesco, sowie in dem Edelmut, der durch die Zusammenstellung: Fiesco und Andreas angedeutet werden soll. Indem einer über den andern in diesem Wetteifer sich zu erheben sucht, führt diese Bewegung von Handlung und Gegenhandlung zu einer steigenden Reihe von Bildern der Erhabenheit teils des edlen, teils des unedlen (bösen) Willens. (Tückenwettstreit und Großmutwettstreit).[1])

4. Die Haupt- und Nebenthemata und ein Durchblick durch ihre Durchführung.

A. Die Hauptthemata. Das zunächstliegende ist dem historischen Charakter des Dramas zu entnehmen und in dem Titel: „Verschwörung des Fiesco" angekündigt. Auch zeigt eine etwas nähere Betrachtung der Entwickelung der Handlung, daß in der That der Verlauf

[1]) Schöll S. 231.

der Verschwörung den größten Teil der ganzen Handlung trägt, und daß der Dichter nicht nur die Revolution, sondern vor allem auch das langsame Werden derselben, d. h. die Verschwörung darzustellen beabsichtigte[1]), um in den Entwürfen und Unternehmungen seines Helden das Bild einer wachsenden Erhabenheit des Willens zur Erscheinung zu bringen. Faßt man zugleich die Veranstaltungen Gianettinos ins Auge, so läßt sich als ein Hauptthema auch bezeichnen: der Zusammenstoß einer drohenden Tyrannis mit der langsam und sicher sich vorbereitenden Wiederaufrichtung der Republik. Übersieht man endlich den Gesamtverlauf der Handlung bis zu Ende, so ließe das Hauptthema I sich zunächst etwa folgendermaßen fassen: Sturz des Despotismus; Entstehung und Untergang eines neuen Despotismus.

Ein Blick auf den äußeren Verlauf dieser Entwicklung wird auch am schnellsten über den dramatischen Aufbau der Haupthandlung der Tragödie belehren, und zugleich das Verständnis für den inneren Verlauf und das mit diesem gegebene psychologische Hauptthema (s. unten S. 57) vorbereiten. Die Pläne und Unternehmungen Fiescos haben zur Voraussetzung

(I.) die Absichten und Veranstaltungen Gianettinos, welche jenen zu immer neuen und entschiedeneren Schritten treiben. Dies Verhältnis ist äußerlich schon daran kenntlich, daß die Darstellung der Maßnahmen G.s den vorbereitenden Akten (I, II) angehört; Akt III, Sz. 8—11 zeigt ihn nur in der blinden Sicherheit, in welcher er den vermeintlichen Erfolgen seiner Veranstaltungen entgegengeht; in Akt IV tritt er gar nicht auf und in Akt V nur in den kurzen Szenen 2 und 3, die seinen Tod vorführen. So werden Gianettinos Unternehmungen nur vorbereitende und treibende Motive für die weit überragenden und die Gesamthandlung beherrschenden Pläne und Thaten Fiescos. — 1. Das Ziel G.s: Sturz der Republik; Bezwingung der von ihm gehaßten ganzen Adelschaft, sowie der von ihm auf das tiefste verachteten Republikaner[2]); Aufrichtung eines despotischen Regiments, der Tyrannis.[3]) Er wird damit zugleich zu einem Empörer gegen Andreas

[1]) Vergl. II, 7. Fiesco: „Die Empörung kommt wie gerufen, aber die Verschwörung muß meine sein.“ II, 18. Fiesco: „Meine Tollheit hat eurem Fürwitz meine gefährliche Weisheit verhüllt. In den Windeln der Üppigkeit lag das erstaunliche Werk der Verschwörung gewickelt.“ III, 5. Fiesco: „Wenn ich nicht Souverän der Verschwörung bin, so hat sie auch ein Mitglied verloren.“ — IV, 7. Calc.: „Des Mohren erstes Wort muß: Verschwörung! gelautet haben.“ — IV, 9. Fiesco: „Genueser! die Gefahr ist vorbei, aber auch die Verschwörung.“

[2]) I, 5. Gian.: „Was braucht es mehr, als ein Haar aus dem weißen Barte meines Onkels, Genuas ganze Adelschaft in alle Lüfte zu schnellen?“ — Im folgenden spricht er von „Lumpenrepublikanern“ und „republikanischen Hunden“.

[3]) I, 5. Gian.: „Ich will, du sollst Prokurator sein; das ist so viel als alle Stimmen der Signoria.“ II, 14 bezeichnet er als das letzte Ziel aller seiner Veranstaltungen: die Huldigung durch die Signoria. III, 4. Fiesco: „Ich sehe

Doria, der in der erhabenen Majestät, welche Alter, Vergangenheit und Stellung diesem geben, sich über den frevlen Spieler erhebt.[1])

2. **Die Mittel, sein Ziel zu erreichen.** a) Der eigentlichen Handlung **vorausliegende Veranstaltungen.** Glücklich geführte Verhandlungen mit Kaiser Karl V. und seinen Ministern[2]) haben G. deren Zustimmung zu seinen Anschlägen gesichert; eine Leibwache von 200 Deutschen ist ihm vom Kaiser überlassen worden[3]); er hat ferner Verbindung mit Mailand angeknüpft und erwartet von daher Truppen.[4]) — b) **Veranstaltungen, welche der Handlung des Dramas selbst angehören.** I. **Stufe** (Exposition; Aufzug I). Vorbereitung und Ausführung des Mordanschlags auf das Leben Fiescos (I, 2); Vorbereitung des Eingriffs in das Wahlrecht der Signoria (Lomellino soll Prokurator werden; I, 5); Vorbereitung und Ausführung der Gewaltthat an Bertha (I, 5). Dieser frevle Eingriff in das Heiligtum der Familie wird hier im Drama, wie so häufig in der Geschichte (vergl. die Geschichte vom Sturz der Pisistratiden, der Tarquinier, des Appius Claudius) von einer entscheidenden Bedeutung.[5]) II. **Stufe** (Akt II). a) Eingriff in die Wahlfreiheit der Signoria durch Vernichtung der Wahl Zibos und durch eigenmächtige Ernennung Lomellinos zum Prokurator. Begleitet wird die Handlung von anderen Umständen, welche die über Sitte und Gesetz sich hinwegsetzende Willkürherrschaft (Tyrannis) G.s kennzeichnen[6]): mit 8 Hengsten, das Wappen der Republik an der Kutsche, ist er zur Signoria gefahren, nicht schwarz wie die übrigen Ratsherren, sondern im Scharlach und mit einem Schwert bewaffnet in den Senat gekommen; die Friedensrichter (vgl. oben S. 45) hat er die Treppe hinabgeworfen.[7]) — b) Blutbefehl gegen Fiesco und elf Senatoren; Anordnung der weiteren Maßregeln, welche die Aufrichtung der Tyrannis vollenden sollen: eine auswärtige Truppenmacht unter Spinola wird durch einen Eilboten für

---

aus diesen Papieren, daß Doria und sein Anhang Komplott gemacht haben, mich mit elf Senatoren zu ermorden und Gianettino zum **souveränen Herzog** zu machen."

[1]) II, 13. Andreas: „Du hast das Gebäude umgerissen, das ich in einem halben Jahrhundert sorgsam zusammenfügte; . . . du hast das schönste Kunstwerk der Regierung verletzt, das ich selbst den Genuesern vom Himmel holte u. s. w."

[2]) II, 14.

[3]) II, 8. Handwerker: „Zweihundert Deutsche zur Leibwache vom Kaiser zu kaufen!"

[4]) III, 9. Gian.: „Ich erwarte diesen Abend noch Truppen von Mailand und muß an den Thoren die Ordre geben."

[5]) I, 12. Verrinas Fluch: „Dieser Fluch hafte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat u. s. w."

[6]) II, 8.

[7]) Erinnerung an den Untergang des Servius Tullius durch Tarquinius Superbus. — Wenn in der Aufzählung jener Züge auch „die Statue des Andreas mitten im Hof der Signoria" erwähnt wird (II, 8), so ist dies der einzige Zug einer Überhebung des Andreas, den das Drama anführt. Übrigens steht noch jetzt im Palazzo d'Andrea Doria eine den Doria als Neptun darstellende Statue; sie bezieht sich auf seine glücklichen Kreuzzüge gegen die Türken und Mauren.

den nächsten Morgen 8 Uhr entboten (II, 14).[1] „Wenn die Signoria versammelt ist, werden die Zwölf auf das Signal eines Schnupftuches mit einem plötzlichen Schuß gestreckt, wenn zugleich meine 200 Deutschen das Rathaus mit Sturm besetzen. Ist das vorbei, tritt Gianettino Doria in den Saal und läßt sich huldigen (II, 14).“ Höhe in dem Planen und Handeln G.s; es folgt auf diese Höhe „der Tücke“ nur noch die Höhe seiner Sicherheit und Verblendung (III, 8—11), welche auf uns, die wir die weiterreichenden Gegenanstalten Fiescos kennen, wie tragische Ironie wirken.

(II.) Die Absichten und Veranstaltungen Fiescos: die Verschwörung: 1. Das nächste Ziel ist in der großen Rede, welche Fiesco in der entscheidenden Nacht vor den Verschworenen hält, ausgesprochen: „Alles zu retten, muß alles gewagt werden. Ein verzweifeltes Übel will eine verwegene Arznei. Sollte einer in dieser Versammlung sein, der Phlegma genug hat, einen Herrn zu erkennen, der nur seinesgleichen ist? .... Was haben diese zwei Bürger voraus, daß sie den frechen Flug über unsere Häupter nehmen? .. Jeder von Ihnen ist feierlich aufgefordert, Genuas Sache gegen seine Unterdrücker zu führen.“ Alle Anstalten sind von ihm gemacht, „die Tyrannen von Grund aus zu stürzen“ (vergl. I. 7, wo er von Verrina „der große Tyrannenhasser“ genannt wird). — 2. Die Mittel, dieses Ziel zu erreichen. a) Der eigentlichen Handlung vorausliegende Veranstaltungen. Er hat mit Rom, Piacenza und Frankreich Verbindungen angeknüpft (II, 15), Soldaten von Parma (Piacenza), Geld von Frankreich, Galeeren vom Papst gewonnen (II, 18); Rom, Frankreich und Parma bedecken ihn (II, 18); 2000 Mann sind geworben und bestellt, am nächsten Morgen verkappt zur Stadt hineinzuschleichen (II, 15); durch Geschenke hat er die Seidenhändler (-weber), „die den Ausschlag beim Pöbel zu Genua geben“[2]), sich mit Leib und Seele zu eigen gemacht (II, 4); durch die „Schellenkappe“ der Narrheit (II, 4) seit geraumer Zeit seine Gegner getäuscht und in Sicherheit gewiegt. Schon hier in dem Wettstreit vorbereitender Maßregeln ist Fiesco Sieger und weit über Gianettino erhaben. Dort schwächliche Ansätze, hier großartige und fertige Unternehmungen; dort in Wirklichkeit eine tölpische Beschränktheit, hier die Maske eines Thoren, dahinter aber die weitsehendste und planvollste Schlauheit. — b) Veranstaltungen, die der Handlung des Dramas selbst angehören. Allgemeiner Art: Aufwiegelung des Volkes, Benutzung der vorhandenen Gärung und Empörung.[3]) Weitere Durchführung der Ver-

[1]) „Levante“ (nach anderen Ausgaben: Levanto) ist der Ort Sestre di Levante in der Nähe von Lavagna. Ein Küsten-Städtchen Levanto liegt einige Stunden weiter ostwärts. Im übrigen sind die Angaben Schillers betr. den Spinola und seine Aufgabe etwas undeutlich gehalten.

[2]) Vergl. oben S. 44, 45 Anm. 2.

[3]) Vergl. II, 8. Fiesco: „Es geht erwünscht. Volk und Senat wider Doria. Volk und Senat für Fiesco .... Ich muß diesen Haß verstärken! dieses Interesse anfrischen!“

stellung und der Rolle eines Narren; hinzu kommt die Rolle eines Liebhabers der Julia.[1]) Auskundschaftung und Bearbeitung der Stimmung des Volkes (die Geheimpolizei des Mohren I, 9 und II, 4). — Im besonderen Gegenanschläge gegen die von ihm aufgespürten Anschläge Gianettinos. Fiesco pariert nicht nur das thatsächlich gegen ihn versuchte Attentat des Mohren (Aufzug I), sondern gewinnt diesen auch zum Genossen und zu einem Scheinattentat, welches Anlaß wird, Gianettino moralisch bloßzustellen, sich selbst aber über diesen in demselben Maße zu erheben (II, 9); er entdeckt die Absichten G.s, ihn und die elf Senatoren zu ermorden und zur Aufrichtung der Tyrannis am nächsten Morgen zu schreiten, dadurch, daß er den Brief G.s an den General Spinola und das dem Lomellino diktierte Verzeichnis der zum Tode verurteilten Senatoren abfängt (III, 4). So kommt er dem Gegner durch Thaten zuvor; er hat bereits gehandelt und gethan, hat das Volk nach seinem Willen bereits geleitet, die Handwerker durch die Fabel vom Tierstaat (II, 8), den Adel durch die Antwort auf die allegorische Andeutung (das Gemälde Romanos), durch welche derselbe ihn zu leiten erst versuchen wollte[2]) (II, 17) und bereitet nun das Werk der Erhebung selbst noch für die bevorstehende Nacht vor (die Zusammenfassung aller Maßregeln in II, 18, Fiesco: „Laßt uns schleunig von Gedanken zu Thaten gehen u. s. w.“, III, 5; vergl. IV, 6). Auch hier also ein „Wetteifer der Tücke“[3]) und Anschlägigkeit, eine große politische Intrigue[4]), eine immer sieghaftere Erhebung des Haupthelden zu immer größerer Erhabenheit des Sinnens, Wollens und Handelns, und zwar so, daß des Dichters Absicht, diese wirkliche Erhabenheit zu der Scheinerhabenheit in den Anschlägen G.s in einen geraden Gegensatz zu bringen, völlig deutlich wird. Das Ganze anscheinend sehr weitsichtige Planen G.s stellt sich als außerordentlich kurzsichtig heraus gegenüber der überaus weitschauenden Überlegenheit Fiescos. Aber auch in anderen einzelnen Punkten wird die absichtliche Gegenüberstellung deutlich. G. verbindet sich einem geistig unbedeutenden und durchaus unzuverlässigen Genossen, dem „ausgetrockneten Hofmann“ Lomellino, achtet aber nicht einmal auf die von diesem gegebenen Warnungen, sondern setzt sich in falscher Erhabenheit über dieselben hinweg; Fiesco erringt durch die Verbindung mit dem Mohren nicht nur einen moralischen Sieg über G., sondern gewinnt in Hassan auch einen Verbündeten von solcher geistigen Bedeutung, daß dieser schließlich den Haupthelden Fiesco selbst in gewissem

[1]) IV, 13. Fiesco: „Darum behängt' ich mich (auf Julia deutend) mit dieser Harlekinsleidenschaft.“

[2]) II, 17. Fiesco (zu Romano): „Deine Arbeit ist Gaukelwerk — der Schein weiche der That — ich habe gethan, was du — nur maltest.“

[3]) Vergl. oben S. 51. In diesem Sinne wird auch Fiesco von Schiller selbst im Personen-Verzeichnis als „tückisch“ bezeichnet.

[4]) Schiller in der Vorrede zum Fiesco: er habe von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit, d. h. allgemein menschliche Wahrheiten entlehnen wollen.

Sinne zu überragen anfängt. (III, 4; davon Näheres unten S. 61.) G. erlaubt sich in wirklichem Frevelmut eine plumpe Gewaltthat gegen die Ehre eines Weibes (Bertha); Fiesco tändelt in seinem Verhältnis zur Julia anscheinend mit der Liebe eines Weibes, die er in Wahrheit verachtet. G. sieht in seiner Schwester einen Köder für den „Phantasten" Fiesco[1]) und ahnt nicht, daß er selbst mit diesem Köder durch den ihm weit überlegenen Gegner gefangen werden soll. G. macht sehr plump einige schwächliche Versuche sich zu verstellen[2]), F. führt die Maske eines Narren stetig durch. Im planmäßigen Wechsel sind die Anschläge G.s und die Gegenanschläge F.s Zug um Zug so verflochten, daß der Hauptzweck zu sein scheint, nur immer von neuem und immer klarer die geistige Erhabenheit des Haupthelden heraustreten zu lassen. Wie tragische Ironie wirkt es darum, wenn unmittelbar vor dem Zusammenstoß von Mine und Gegenmine Fiesco anscheinend harmlos und doch in kühlster Überlegenheit selbst auf den bevorstehenden Aufstand hindeutet, G. aber dem gegenüber nur die naivste Verblendung bezeugt.[3]) Eine fast komische Zusammenstellung ergiebt sich endlich, wenn man des Signals eines „Schnupftuches" gedenkt, mit welchem G. seine entscheidende That einleiten will (II, 14; s. oben S. 54), und anderseits des Signals, mit welchem, einem Kanonenschuß, auf Veranstaltung Fiescos Verrina thatsächlich den Ausbruch der Revolution ankündigt, und der die Höhe und Krise in dem Zusammenstoß der bisher betrachteten großen Handlung und Gegenhandlung bezeichnet, für G. zugleich aber auch zur Ankündigung seines Todes wird.[4])

Ein Rückblick auf die Unternehmungen Fiescos in ihrer Gesamtheit läßt somit deutlich erkennen, daß er die vorhandene Gärung des entstehenden Aufruhrs teils nährt, teils benutzt, um erhaben darüber stehend sie seiner Verschwörung dienstbar zu machen und diese zum Siege zu bringen.[5]) Die Erhabenheit seines Haupthelden darzustellen, ist dem Dichter eine Hauptaufgabe. Dieser Zweck erklärt die an sich be-

---

[1]) III, 8. Gian. (zur Julia): „Und zeigte er sich offen? .... auch noch der alte Phantast?" u. s. w.

[2]) II, 14. G.: „Der Teufel, der in mir steckt, kann nur in Heiligenmaske incognito bleiben." Vergl. auch III, 10.

[3]) III, 10. Fiesco: „Diesen Abend werden die Anker gelichtet ... der Vorgang dürfte ... einigen Auflauf gegen den Hafen und meinen Palast verursachen, welchen der Herzog, Ihr Oheim, mißdeuten könnten" — — Gian. (treuherzig): „Lassen Sie mich dafür sorgen. Machen Sie immer fort, und ich wünsche Ihnen viel Glück zur Unternehmung." Vergl. das über den geschichtlichen Vorgang oben S. 47 Anm. 3 Bemerkte.

[4]) IV, 10. Fiesco: „Verrina wird voraus in den Hafen gehen und mit einer Kanone das Signal zum Ausbruch geben, wenn die Schiffe erobert sind." Vergl. auch IV, 13 Schl. und 14 Schl., V, 2.

[5]) II, 4. Fiesco: „Es ist ein Aufruhr" und Sz. 7: „Narren, die glauben, Fiesco von Lavagna werde fortführen, was Fiesco von Lavagna nicht anfing? Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein."

denkliche Szene IV, 7, die zu den Schwächen des Dramas gehört. Calcagno bringt die Nachricht, daß der Mohr Audienz bei dem Herzog gehabt und diesem offenbar die Verschwörung verraten habe. Schon die erste Kunde davon bewirkt, daß die Verschworenen bestürzt und fassungslos durcheinanderfahren und in unwürdigster Weise ihr Heldentum von sich werfen. Da greift Fiesco zu einer an sich plumpen List und „Notlüge", stellt „diese Zeitung" als seine Veranstaltung hin, durch welche er „diese Römer" habe auf die Probe stellen wollen. Der Dichter wollte in neuer, nicht gerade glücklicher Weise die überlegene Erhabenheit seines Helden darstellen, zugleich freilich auch eine weitere Art geistiger Erhebung desselben — über Andreas selbst — vorbereiten (davon s. unten S. 62).

Aber die Betrachtung des Hauptthema I hatte bis jetzt nur die eine Stufe der Entwicklung überblickt: den Zusammenstoß der drohenden Tyrannis mit der langsam und sicher sich vorbereitenden Wiederaufrichtung der Republik (s. oben S. 52); die Betrachtung der weiteren Stufen: Entstehung eines neuen Despotismus und Untergang desselben leitet zu dem II. Hauptthema psychologischer Art, die oben S. 49 angedeutete Wandlung Fiescos aus einem Republikaner in einen Despoten. Dieses Motiv erfordert, da hier die Auffassungen auseinandergehen können (s. oben S. 50), eine nähere Untersuchung. Die für die Beurteilung dieser Frage entscheidenden Szenen sind die Sz. 19 in Akt II und Sz. 2 in Akt III. Sie enthalten eine zwiefache Krise (A und B) in dem inneren Kampfe, der sich in Fiescos Seele vollzieht. — A. (II, 19). Es stehlen sich die üppigen Phantome an seiner Seele vorbei mit dem fragenden Entweder, oder: „Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?" Noch erkennt er diese Gedankengebilde als berückende Erzeugnisse des ewigen Lügners, der „unglückseligen Schwungsucht und uralten Buhlerin" (Ehrsucht) und entscheidet sich vor dem „jähen Hinuntersturz (Abgrund), wo die Mark der Tugend sich schließt und Himmel und Hölle sich scheiden" für die Entsagung: „ein Diadem erkämpfen, ist groß; es wegwerfen ist göttlich! (Entschlossen.) Geh unter, Tyrann! Sei frei Genua, und ich dein „glücklichster Bürger!" Er ist also entschlossen, das Letzte zu wählen als das idealste Ziel, und hat damit in hoher sittlicher Erhebung einen großen moralischen Sieg über sich davongetragen. — Es fragt sich, ob jene berückenden Phantome und Gedanken hier zum erstenmale seine Seele beschleichen und erst die Wirkung des verführenden Machtbesitzes sind, wie das aus den Eingangsworten dieser Szene hervorzugehen scheint, oder ob diese Gedanken schon lange mehr oder minder klar in seiner Seele geruht haben. Für die letztere Annahme spricht deutlich die ganze Anlage und Spitze der bedeutsamen Fabel vom Tierstaat, die er den Bürgern erzählt (II, 8), um sie für seine Verschwörung zu gewinnen; denn sie läuft auf die vernichtende Kritik einer Mehrheits-, aber auch einer Ausschuß-Herrschaft und auf die Darlegung der Notwendigkeit einer mon-

archischen Spitze hinaus, und schließt mit der deutlichen Anwendung des Löwen, des Königs der Tiere, auf ihn selbst.[1]) In Übereinstimmung damit werden als Anspielung auf seine monarchischen Absichten einzelne frühere Stellen gedeutet werden können oder müssen: das Wort Fiescos in II, 5: „Genua kann nicht mehr frei sein; Genua muß von einem Monarchen erwärmt werden", wenngleich er diese Worte wie die Fortsetzung: „Genua braucht einen Souverän; also huldigen sie dem Schwindelkopf G." bezeugt, zunächst ironisch auf Gian. bezieht. — II, 15. Fiesco (sehr aufgeräumt): „Die Kuriere werden fürstlich bewirtet", Worte, deren besondere Beziehung des Mohren Antwort „Hum!" bestätigt.[2]) Und wie instinktiv der Mohr, so hat durch folgerichtiges Denken auch Verrina bereits vor jener Krise (II, 19) sich gesagt, daß der Souverän und König der Verschwörung bei diesem Königtum nicht stehen bleiben, sondern den weiteren Schritt zur wirklichen Monarchie thun werde. Denn als Fiesco seine Veranstaltungen aufgezählt hat II, 18: „Alle Maschinen sind gerichtet. Ich kann die Stadt von Land und Wasser bestürmen. Rom, Frankreich und Parma bedecken mich. Der Adel ist schwierig, des Pöbels Herzen sind mein. Die Tyrannen hab' ich in Schlummer gesungen. Die Republik ist zu einem Umgusse zeitig" — da ist Verrina nachdenklich geworden, und verheißt am Schlusse dieser Szene dem Bourgognino die Mitteilung seltsamer Kunde, die er dann gleich im Beginn des folgenden Aktes (III, 1) mit den Worten giebt: „Fiesco muß sterben!" denn „den Tyrannen wird Fiesco stürzen, das ist gewiß! Fiesco wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!"

So ist das Ergebnis dies, daß der Gedanke sich zum Herzog zu machen in der That auch früher schon in der Seele Fiescos schlummerte, daß ihn aber angesichts der bevorstehenden Entscheidung Zweifel[3]) erfassen, ein innerer Aufruhr streitender Gefühle ihn durchwogt und das Ringen zwischen Republik und Monarchie eine Krise heraufbeschwört, die zunächst mit einem Siege seines besseren Selbst endigt. So wird hier Handlung und Gegenhandlung in das Gemüt des Helden selbst hineingelegt (s. die Bemerkung oben S. 51).

Der Gegensatz von „Tyrann" und „glücklichster Bürger" wird in voller Klarheit und Schärfe aufgezeigt, das Letzte aber: „der glücklichste Bürger" als das erhabenste Ziel wenigstens in Sicht gestellt.

---

[1]) Fiesco: „Laßt uns einen Monarchen wählen, riefen sie einstimmig ... und einem Oberhaupt huldigten alle — einem, Genueser! — aber (indem er mit Hoheit unter sie tritt) es war der Löwe" .... Erster Bürger: „Genua soll's nachmachen und Genua hat seinen Mann schon!" Fiesco: „Ich will ihn nicht wissen! Gehet heim! denkt auf den Löwen!"

[2]) Hingegen ist die Äußerung des Mohren: „Ein Jesuit wollte gerochen haben, daß ein Fuchs im Schlafrocke stecke" nur auf Fiescos „Narrenkappe" zu beziehen.

[3]) II, 19. Fiesco: „Eben hier haben Helden gezweifelt und Helden sind still gestanden und Halbgötter geworden."

B. (III, 2). Da tritt eine neue Krise ein und ein Rückschlag. Das erhabene Schauspiel des „feurig aus der See emporsteigenden Morgen“, wo „der königliche Tag“ über der „majestätischen Stadt emporflammt“ und Meer und Stadt in seine Gluten taucht, weckt in Fiesco das stolze Bewußtsein von dem Recht des Genius[1]) und das Vollgefühl seiner königlichen Kraft.[2]) Noch einmal beginnt der innere Kampf zwischen Tugend und Krone, und „Gehorchen oder Herrschen“, welcher für ihn gleichbedeutend wird mit einer Wahl zwischen Nicht sein oder Sein. Es wächst die Versuchung, und es scheint „mit der wachsenden Sünde die Schande abzunehmen“.[3]) Die Vision, die ihm „die schrecklich erhabene Höhe“ zeigt, von der aus der Herrscher-Genius die unter ihm liegende Welt seinem Willen dienstbar macht, und der „Fürstenstab schöpferisch waltend Gebilde ins Leben schwingt“, berückt ihn mit dämonischer Gewalt, so daß „der staunende Geist über seine Linien“ emporgehoben wird, daß ihm nicht mehr die verzichtende Tugend, sondern die Fülle des Schaffens „den Wert des Lebens zu bestimmen“ scheint, der Monarch in ihm den Republikaner, der Tyrann den „glücklichsten Bürger“ niederkämpft und er nunmehr entschlossen ist[4]), dem königlichen Zuge seines Genius folgend, die heroische, erhabenste Lust monarchischen Schaffens zu kosten. Also neue Erhebung zu einer neuen Stufe der Erhabenheit, die in immer steigender Größe uns vorzuführen des Dichters Absicht ist. Denn nicht ist Ehrsucht allein das den Haupthelden Bestimmende, sondern ebenso sehr das Vollbewußtsein seiner genialen Größe und die erhabenste Auffassung von dem schöpferischen Walten eines Monarchen. In diesem schöpferischen Walten hat er als „Souverän der Verschwörung“ sich schon versucht; das Verlangen es dauernd zu genießen ist somit nur naturgemäße Entwickelung.

Das monarchische Gebaren verrät sich sogleich dann in dem ersten Zusammensein mit den Verschworenen (III, 5), als er den Verrina im besonderen, den er als starren Republikaner kennt und in dem er unwillkürlich den gefährlichsten Gegner ahnt, an die „Subordination“ erinnert. Wenn aber dann bei der nächsten entscheidenden Zusammenkunft der Verschworenen (IV, 6) die große Rede, durch welche er diese für seine Pläne zu gewinnen sucht, nicht nur mit keinem Wort seine eigenen tyrannischen Gelüste verrät, sondern sich vielmehr unter nachdrücklicher Berufung auf die republikanische Freiheit in starken Angriffen auf die Dorias ergeht[5]), so ist das eine scheinbare Abweichung von der zuletzt

---

[1]) „Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua! und die kleineren Seelen sollten sich nicht unter die große versammeln?“

[2]) „Diese majestätische Stadt! Mein! und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag — drüber zu brüten mit Monarchenkraft —“.

[3]) „Es ist schimpflich, eine volle Börse zu leeren — es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“ Vergl. oben S. 45.

[4]) „Ich bin entschlossen.“

[5]) a) „Sollte einer in dieser Versammlung sein, der Phlegma genug hat, einen Herrn zu erkennen, der nur seinesgleichen ist?“ . . . . b) „Was haben diese

eingehaltenen Linie; man wird darin eine wohlberechnete Verstellung zu sehen haben.

Befremdlicher ist, daß er in demselben Aufzug (IV, 13) der Julia gegenüber den Gianettino einen Dieb der Republik nennt, den er als solchen noch in dieser Nacht aufzuhängen gesonnen sei. Jedenfalls lenkt der Dichter mit der gleich darauf folgenden Szene (IV, 14), in welcher Fiesco seiner das Kommende bereits ahnenden Gemahlin[1]) seine Absicht, sich zum Herzog von Genua zu machen, enthüllt, wieder in die Hauptbahn der Gedankenführung ein. Von neuem wird das Für und Wider in der Wahl zwischen dem „Tyrannen" oder „dem glücklichsten Bürger" abgewogen, aber nicht im innerlichen Zwiegespräch der streitenden Empfindungen Fiescos, sondern in den sich gegenübertretenden Gründen der beiden Gatten. Zugleich verbindet sich mit jenem Motiv jetzt das andere, der Gegensatz von Liebe und Herrschsucht, vermeintlichem Fürstenglück und wahrem Liebesglück einer treuen Gattenliebe[2]) (siehe unten das Nebenthema 3). Schon scheint die Liebe den Sieg davontragen zu sollen; die Versicherung: „die Brücke ist hinter mir abgehoben" ist Ausdruck nicht sowohl der Entschlossenheit, als einer über ihn kommenden Unsicherheit[3]); das Geständnis am Schluß aber: „Leonore, was hast du gemacht? ich werde keinem Genueser mehr unter die Augen treten" ist ein Zugeständnis ihres Sieges — da bringt der Kanonenschuß die letzte Entscheidung auch für ihn (jähe Wandlung einer sich ankündigenden Wendung in dem Gemüte Fiescos; kunstvolle Verwendung des poetischen Mittels der Peripetie). Als dann die Verschwörung gelungen und die von den Dorias befreite Stadt Fiesco als dem neuen Herzog zu huldigen bereit ist, da scheint noch einmal ein kurzer Kampf zwischen Herrschaft und Entsagung durch seine Seele zu ziehen[4]), und es ist ein Moment von ergreifender Schönheit, daß dieser Kampf gekämpft wird angesichts der uns bekannten, von Fiesco selbst aber noch nicht erkannten Leiche der unwissend durch ihn ermordeten Leonore. Dann hat er sich entschieden und bleibt es auch; aus der furchtbarsten inneren Vernichtung, welche das grausige Geschick, wider Willen zum Mörder der über alles geliebten Gattin geworden zu sein, über ihn gebracht hat, erhebt er sich zu neuer anscheinend höchster Erhabenheit: „Höret, Genueser! — die Vorsehung, versteh' ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen" ... „Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn

---

zwei Bürger voraus, daß sie den frechen Flug über unsere Häupter nehmen?" — In der ersten dieser Äußerungen (a) folgt Schiller fast wörtlich seiner Quelle Retz; vergl. Düntzer a. a. O. S. 62.

[1]) „Gott! meine Ahnung!"

[2]) Leonore: „Opfere die Liebe der Größe" ... „Dein Herz ist unendlich — auch die Liebe ist es" ... „Laß in den Staub uns werfen all diese prahlenden Nichts, laß in romantischen Fluren ganz der Liebe uns leben."

[3]) „Fiesco stürzt sich beunruhigt durchs Zimmer."

[4]) V, 12: „Fiesco stand die ganze Zeit über, den Kopf auf die Brust gesunken, in einer denkenden Stellung."

noch kein Europäer sah“ (über die Schwäche in dieser Auffassung des Dichters vergl. unten zum Schluß). Wenn er in eben dieser Szene sagte: „Jahre voraus, Leonore, genoß ich das Fest jener Stunde, da ich den Genuesern ihre Herzogin brächte“ [1]), so gesteht er damit von neuem in Übereinstimmung mit den früheren Zeugnissen, s. oben S. 57, daß jene Herrschergedanken schon lange in seiner Seele lagen. — Somit ergiebt sich für die Beantwortung der oben S. 57 aufgeworfenen Frage folgendes: Dem Dichter schwebt wohl auch die psychologisch anziehendere Aufgabe vor, darzustellen, wie Fiesco unter der berückenden Wirkung, welche der Besitz der Macht und die Herrschaft über die Verschwörung auf ihn ausüben, allmählich und in hartem Kampfe der Wahl zwischen dem Lose eines Fürsten oder demjenigen des glücklichsten Bürgers, aus einem Republikaner in einen Monarchen sich wandelt [2]); auch macht er bedeutsame Ansätze zur Durchführung dieses psychologischen Themas (**Hauptthema II**; vergl. oben die Krise A) — aber die andere, ihm wichtigere Aufgabe: **Darstellung der geistigen Erhabenheit seines Haupthelden, durch welche dieser im siegreichen Wetteifer sich über andere erheben sollte**, ließ jene psychologisch bedeutsamere Aufgabe nicht recht zur Entwickelung gelangen.

Der Mohr und Fiesco. Eine weitere Betrachtung zeigt aber, daß **diese** Erhabenheit des Haupthelden nicht das leitende Hauptmotiv bleiben [illegible]. Sie erleidet einen starken Stoß schon dadurch, daß der **Mohr** dem Fiesco in der Anschlägigkeit und in dem „Wettstreit der Tücke“ (s. oben S. 51) den Rang abzulaufen droht. „Die Verschwörung muß meine sein“, hatte Fiesco zum Mohren selbst gesagt (II, 7), „ich der Souverän derselben“ (zum Verrina III, 5), und er muß dennoch erleben, daß schließlich auch der Mohr die Fäden in der Hand hält, ja, daß er souverän zu bestimmen sich [illegible] [3]) Es beginnt ein **Rivalentum der Erhebung** zwischen dem **Mohren** als einem Nebenhelden und dem Haupthelden **Fiesco**,

---

[1]) Diese Äußerung befindet sich in einem deutlichen Widerspruch mit dem [illegible] des [illegible] I, 1? (vergl. oben S. 5?), aber auch mit der Angabe in [illegible], nach welcher [illegible] mit Fiesco vermählt war.

[2]) Doch vergl. [illegible] a. a. O. S. [illegible]: „[illegible] [illegible]“

[3]) Vergl. [illegible] 4 Schl. [illegible] [illegible]“

eine Nebenhandlung in der großen Haupthandlung, eine kleine Intrigue innerhalb der großen, ein kleines Drama im Drama. Fiesco sucht den unbequemen Helfershelfer zu beseitigen, der Mohr, an Klugheit dem Fiesco ebenbürtig, fühlt es sofort instinktiv[1]), nimmt verächtlich entlassen[2]) den Kampf nicht nur auf, sondern schreitet zur Offensive, indem er die Verschwörung an Andreas verrät (IV, 7 u. 8), und steht im Grunde doch über beiden Parteien, seine eigenen Pläne verfolgend; sie bringen auf dem unpolitischen Boden eines nackten Egoismus die Erhabenheit eines diabolischen Wollens[3]) zur Erscheinung als eine Erhabenheit, die neben und in gewissem Sinne über der des Fiesco steht.

Andreas und Fiesco. Die Erhabenheit des Hauptthelden gewinnt einen weiteren Rivalen in dem Andreas. Als diesem die Verschwörung durch den Mohren verraten ist, erhebt er sich über den ersten Schrecken[4]) zu voller Seelengröße und sittlicher Erhabenheit, liefert den Verräter gebunden an das Haupt der Verschwörung aus (IV, 8), und „schlägt den Fiesco" durch Großmut und Vertrauen. Und nun beginnt ein seltsames Spiel: Fiesco ist im Begriff, die Frucht aller seiner großartigen Veranstaltungen, die Verschwörung selbst preiszugeben; damit ein Doria ihn nicht an Seelenadel und Großmut besiegt habe[5]), will er hingehen und selbst alles bekennen; aber er besinnt sich anders, „der Mohr wird das Verdienst haben eine große That zu veranlassen", und diese besteht darin, daß er selbst den Andreas „mit veränderter Stimme" warnt, ihm die Rettung anbietet und auch vermitteln will. Andreas' Antworten sind eine dreifache Erhebung zu immer höheren Stufen sittlicher Erhabenheit: „Fiesco denkt edel. Ich hab' ihn niemals beleidigt, und Fiesco verrät mich nicht." — „Eine Leibwache steht da, die kein Fiesco zu Boden wirft, wenn nicht Cherubim unter ihm dienen." — „Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua — glücklich?" — Fiesco giebt dafür a) zuerst Wahrheit („Fiesco denkt edel, verrät dich und gab dir Proben von beiden"), dann b) verlegne Ironie und ein Bekenntnis, welches einerseits zu einer Selbstverurteilung, anderseits zu einem Zeugnis höchster Anerkennung für die Größe des Andreas wird: „mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu gleichen?"; endlich folgt c) eine seltsame Rechtfertigung: „ich machte Größe mit Größe wett — wir sind fertig, Andreas! Und nun, Verderben, gehe deinen Gang", eine Rechtfertigung,

---

1) III, 4: „Der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen."

2) III, 6. Fiesco (fremd und verächtlich): „Wenn das bestellt ist, will ich dich nicht länger in Genua aufhalten u. s. w."

3) III, 7: „Was stiftet größeres Unheil?" . . . „Das klügelt mir aus, meine Teufel!"

4) IV, 7. Fiesco: „Und sahen Sie den Herzog erblassen?" Calcagno: „Des Mohren erstes Wort muß Verschwörung! gelautet haben; der Alte trat schneebleich zurück."

5) IV, 9. Fiesco (mit Adel): „Ein Doria soll mich an Großmut besiegt haben? Eine Tugend fehlte im Stamme der Fiescer?"

die in unsern Augen niemals als solche gelten kann — seine angebliche Größe unterliegt in diesem Großmutsstreit ganz offenbar — die vielmehr nur ein Übergang ist, die große Haupthandlung des Dramas weiter zu führen. Diese Darstellung des Dichters, nach welcher der Hauptheld seine eigne Schwäche aufdeckt (offenbar eine Schwäche in dem ganzen Drama, s. unten zum Schluß) erklärt sich nur aus seiner Absicht, uns ein immer reicheres Schauspiel des Wettstreits der Erhabenheit vorzuführen. Die Worte Fiescos: „mußte ich diesen Mann erst stürzen u. s. w.", erheben den Andreas über den Haupthelden selbst, und nötigen zu einer Erweiterung des Hauptthemas I. Nicht Fiesco, sondern Andreas wird schließlich die alle überragende Größe (davon weiteres zum Schluß dieser Betrachtung unten S. 65).

Fiesco und Verrina. Die soeben bezeichnete Ansicht des Dichters wird aber auch durch dasjenige Rivalentum bestätigt, das mit der Gegenüberstellung: Fiesco und Verrina gegeben ist. Verrina ist nicht nur politischer Gegner F.s, als starrer Republikaner geschworener Feind jeder Art von Tyrannis, sondern zugleich auch Rivale in dem Wettstreit sittlicher Größe und Erhabenheit. Anfangs scheint er dem Fiesco geistig nicht ebenbürtig, weil er bei seinem starren Wahrheitssinn in dessen Maske sich nicht hineinfinden kann und seine Verstellung für wahre Gesinnung hält (I, 7); aber die Vernichtung seiner und seiner Tochter Ehre durch Gianettinos frechen Einbruch in das Heiligtum seines Hauses, persönliches Unglück und grimmiger persönlicher Haß lassen ihn sofort zu einer Größe emporwachsen, welche neben Fiesco in den Mittelpunkt unseres Interesses tritt (I, 10—12). Sein ist dann der Gedanke, Fiesco durch ein Gemälde des Romano aus seinem vermeintlichen Schlafe zu wecken; er glaubt ihn also zu überragen, und es muß doch sofort bei eben jener Veranstaltung (II, 17 u. 18), wenn auch nicht sein Knie, so doch sein Geist sich vor dem „großen Manne" neigen.[1] Aber in ebenderselben Szene giebt ihm die Darlegung Fiescos, sein Wort: „die Republik ist zu einem Umgusse zeitig", die Ahnung und allmählich die innere Gewißheit, daß neben Gianettino ein andrer Tyrann sich zu erheben im Begriff sei. Die republikanische Größe (Verrina) tritt in den Wettstreit mit der monarchischen Größe (Fiesco); er beschließt den Sturz und Tod Fiescos, weil es gewiß sei, daß dieser der gefährlichste Tyrann Genuas werden werde. Allein will er den Gedanken vollführen; aber allein tragen kann er ihn nicht; es sei „eine Qual, der einzige große Mann zu sein". Wenn der Dichter dem Verrina (III, 1) dieses stolze Selbstbekenntnis in den Mund legt, so stellt er deutlich hinter und über dem Haupthelden Fiesco eine neue, diesen überragende Größe in Sicht. Diese beginnt ihr Spiel, als die paar knechtischen Stunden[2]), welche

---

[1]) II, 18. Verrina: „Fiesco! mein Geist neigt sich vor dem deinigen — mein Knie kann es nicht — du bist ein großer Mensch . . ."

[2]) III, 5. Verrina: „Ein freies Leben ist ein paar knechtischer Stunden wert."

Fiesco die Herrschaft verschaffen, vorüber sind[1]); hierbei übernimmt er, damit Genua von dem Tyrannen Gianettino frei werde, eine bedeutsam eingreifende Rolle (III, 5 u. IV, 10). Sobald aber Gianettino gefallen ist, und dieser Tod dem neuen Tyrannen die Krone verschafft hat, da beginnt in einem kleinen Drama, wie in einem Nachspiel zu dem großen, ein neuer und letzter Waffengang. Während aber vorher Gianettino gegenüber in Verrina sich der Haß des Patrioten mit dem Haß des in seiner Ehre tödlich beleidigten persönlichen Feindes verbunden hatte, kämpfen nun umgekehrt Fiesco gegenüber Freundschaft und Tyrannenhaß in ihm einen furchtbaren Kampf. Der Freund Fiesco scheint seit dem Herzogtum F.s für Verrina gestorben zu sein[2]), und doch will die Freundschaft ihn nicht sogleich opfern. Mit Umarmung und beschwörenden Freundesbitten, mit Thränen, „den ersten", und einem Kniefall, „dem ersten", sucht er den Freund sich und dem Leben zu retten, deckt dabei auch die ganze Größe des Opfers auf.[3]) Aber der Tyrannenhaß ist größer und eine Fürstenfreundschaft für den starren Republikaner V. eine Unmöglichkeit. Er haßt Fiesco mit dem allgemeinen und persönlichen Fürstenhaß eines Patrioten und Republikaners[4]), sieht eine „an der Majestät des wahrhaftigen Gottes begangene Schande" darin, daß er „sich die Tugend die Hände zu seinem Bubenstück führen" und „Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben ließ". Diese zu rächen glaubt er sich berufen, betrachtet sich also als das Werkzeug eines Gottesgerichts[5]) und wächst somit nach des Dichters Absicht über die Erhabenheit Fiescos weit hinaus. Unter diesem Gesichtspunkt als Vollstreckung eines politischen, ja göttlichen Gerichts wird der Dichter auch die letzte grause That Verrinas betrachtet haben wollen, die im Grund doch ein feiger, weil hinterrücks vollzogener Meuchelmord bleibt, wenig verschieden von dem Attentat des Mohren auf Fiesco im Eingang der Tragödie. Der Dichter, indem er die geschichtlich durchaus untragische Todesart Fiescos so verändern und verbessern wollte, daß er an die Stelle des Zufalles die Nemesis für seine Schuld setzte (vgl. oben S. 48), hat die Gesamtwirkung wesentlich beeinträchtigt dadurch, daß er den vollstreckenden Richter durch eben dieselbe That, mit welcher er die erhabenste Rolle übernimmt, aus der

---

[1]) IV, 5. Bourg.: „Wann soll Fiesco sterben?" Verrina: „Wann Genua frei ist, stirbt Fiesco!"

[2]) V, 16. Verrina: „Der Anblick der Majestät fällt wie ein schneidendes Messer zwischen mich und den Herzog."

[3]) V, 16: „Fiesco! Fiesco! du räumst einen Platz in meiner Brust, den das Menschengeschlecht, dreifach genommen, nicht mehr besitzen wird."

[4]) V, 16: „Der verschlagne Spieler hat's nur in einer Karte versehen. Er kalkulierte das ganze Spiel des Neides, aber der raffinierte Witzling ließ zum Unglück die Patrioten aus." — „Nicht Unterthan gegen Herrn, nicht Freund gegen Freund, Mensch gegen Mensch red' ich zu dir." — „Der erste Fürst war ein Mörder und führte den Purpur ein, die Flecken seiner That in dieser Blutfarbe zu verstecken."

[5]) „Du hast den Himmel geneckt, und den Prozeß wird das Weltgerich führen."

Höhe sittlicher Erhabenheit herabstürzen läßt. Ein Meuchelmord ist niemals eine Heldenthat; die große Intrigue der Verschwörung geht zuletzt über in einen großen Gesinnungs-Wettstreit zwischen den Vertretern von Republik und Monarchie, schließt aber ab mit einer That, welche, so erhaben sie vom Dichter gedacht sein mag, doch selbst wieder zu einer kleinen und sehr tückischen Intrigue wird. Der Gesinnungswettstreit schlägt um in einen Triumph der Tücke (Schwäche des Dramas; s. die betr. Betrachtung zum Schluß).

An diesem Eindruck wird nichts geändert durch das Geständnis Verrinas: „ertränkt, wenn das hübscher lautet“; auch nicht durch sein letztes Wort: „ich gehe zum Andreas.“ Aber dieses letzte Wort leitet in eine neue Gedankenreihe über. Man wird, um des Dichters Absicht zu verstehen, die nächstliegenden Bedenken unterdrücken müssen: daß dem Andreas der Revolutionär und starre Republikaner unmöglich willkommen sein kann, daß die ganze, so lange und zielbewußt vorbereitete Verschwörung und Revolution mit solcher Beugung vor der Autorität des Andreas ziellos verläuft; auch die Erwägung, daß der schließliche Sieg des Andreas dem geschichtlichen Verlauf entspricht (s. oben S. 48), wird nicht ausreichen, dieses offenbar sehr berechnete Schlußwort zu erklären — vielmehr ist anzuknüpfen an das, was oben S. 62 über die Bedeutung des Großmut-Wettstreits gesagt war, welcher (V, 1) sich zwischen Fiesco und Andreas entspann. Auch Verrina muß am Ende der ganzen Verschwörung an sich erfahren, was Fiesco sich schon früher (V, 1) eingestanden hatte: „mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu gleichen?“ Auch das Ideal, welches Fiesco nach errungenem Siege V, 13 sich stellte: „ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah“, ist durch einen Tyrannen, der die Macht durch gewaltsamen Verrat an der Freiheit gewann, nicht zu verwirklichen. Das sagt sich Verrina, und das will auch der Dichter sagen; der Despotismus in jeder Gestalt, in der alten des Gianettino, wie in der neuen des Fiesco, soll als unhaltbar hingestellt, soll gerichtet und vernichtet werden. Das väterlich-weise, patriarchalische Regiment eines Fürsten, dessen Hoheit die Bürger freiwillig anerkennen, dem sie gleich „Kindern“[1]) zugethan sind, weil sie unter seiner milden Führung „glücklich“ sind, der so dem Ideal des „glücklichsten“ und beglückendsten ersten „Bürgers“ am nächsten kommt, wie solches neben dem Purpur des Tyrannen einst dem Fiesco selbst vorgeschwebt hatte (s. oben S. 57), soll gefeiert werden als die erhabenste und idealste Erscheinung fürstlicher Macht.[2]) Diese will auch der starre Republikaner anerkennen, und indem er, der sich soeben noch über Fiesco in größerer Erhabenheit erhoben hatte, vor jenem Ideal freiwillig sich beugt, wird Andreas zum

[1]) Vergl. V, 14: „Andreas ersuche seine Kinder, u. s. w.“ und V, 1: „Hast du nie gehört, daß Andreas D. achtzig alt ist und Genua glücklich?“

[2]) Vergl. Leisewitz' Jul. von Tarent und oben S. 8, Anm. 3.

Träger der höchsten Erhabenheit. — Der „glücklichste Bürger“ im Diadem, ein Träger der monarchischen Gewalt, der in seinen Unterthanen seine „Kinder“ sieht (V, 14), die „nur Gewalt von seinem Herzen losreißen konnte“ (V, 14), und die freudig an dasselbe zurückkehren[1]), der selbst bereit ist, das Haupt eines ungerechten Despoten dem Volke vom Blutgerüst zuzuwerfen (II, 13), der durch den „Himmel“ (V, 14) und seine „Cherubim“ (V, 1) sich geschirmt weiß — das ist das Ideal, welches der Dichter in Übereinstimmung mit den idealistischen Träumen seines Zeitalters hinstellen wollte (Vorstudie zu dem ähnlichen Fürstenideal im Don Carlos).

So wird das oben S. 52 als Hauptthema I bezeichnete Motiv erweitert werden und nun lauten können: Sturz eines Despotismus; Entstehung und Untergang eines neuen Despotismus; Aufzeigung eines patriarchalischen Ideal-Fürstentums, das dem Walten eines vor anderen beglückenden und darum „glücklichsten Bürgers“ nahe kommt. Allerdings ist dieses neue Motiv mehr andeutungsweise gegeben, als zu voller Klarheit ausgeführt; auch würde es schon deutlicher geworden sein, wenn der Dichter den Andreas Doria nicht zum Dogen und Herzog gemacht hätte, sondern der Geschichte folgend (s. oben S. 45) ihn als den ersten leitenden Bürger dargestellt hätte: immer aber werden durch jene Auffassung einige der auffallendsten und bedenklichsten Momente des Dramas (der angebliche Edelmuts-Wettstreit Fiescos mit Andreas; der Schluß des ganzen Dramas) erklärt und erträglicher gemacht. Endlich werden die voraufgehenden Erörterungen gezeigt haben, daß der Dichter in dem Rahmen des soeben bez. Hauptth. I noch ein besonderes zur Darstellung bringen wollte: eine stetige Steigerung der Erhabenheit, welche durch die Reihe „Gianettino, Mohr, Fiesco, Verrina, Andreas“ ausgedrückt wird.

B. Nebenthemata (Neben-Motive). Das Motiv in den Räubern: Gegensatz von idealem und gemeinem Räubertum wird im Fiesco in das politische Leben übertragen und erscheint nun als Gegensatz von idealen und gemeinen Revolutionären (Nebenthema 1). Den idealen Freiheitsschwärmern Verrina und Bourgognino stehen der bankerotte Taugenichts Sacco und der freche Wollüstling Calcagno gegenüber; zu einem gemeinen „Mordbrenner“ und zum Führer eines „Trupps von Dieben“ wird schließlich auch der Mohr (V, 7 u. 10). Aber jener Gegensatz ist nur ein Gegensatz der Charakteristik; es kommt hier nicht, wie in den Räubern (in dem Rivalentum Spiegelbergs und Karl M.s) zu einem Zwiespalt oder gar zu einer Befehdung beider Elemente. Nachdem Sacco und Calcagno zum Beginn des Dramas sich selbst charakterisiert haben[2]), verraten sie wohl noch einmal ihre Natur bei der Be-

[1]) V, 17: „Andreas ist zurück; halb Genua springt dem Andreas zu.“

[2]) I, 3. Calc.: „Bei Gott, Sacco! ich bewundre in uns beiden die feine Spekulation des Himmels, der das Herz des Körpers durch die Eiterbeulen der Gliedmaßen rettet.“

ratung (III, 5), in welcher der Tod des Tyrannen und die zu wählende Todesart entschieden werden, insofern Calcagno als „Meuter" handeln und die beiden Doria während der Messe in der Nähe des Allerheiligsten, Sacco sie bei einem Gastmahl ermorden will, beide sich also für einen feigen Meuchelmord entscheiden — aber auch der Mord, durch welchen Verrina schließlich den Fiesco aus dem Wege räumt, ist ein Meuchelmord, und bei dem Aufstande selbst (V, 6) gehen die Verschworenen, die edlen wie die unedlen Naturen, völlig einmütig zusammen, Fiesco sogar mit eben demselben Calcagno, der kurz zuvor noch (V, 12) seiner Gattin Leonore einen schimpflichen Antrag gemacht hatte. Ja Sacco und Calcagno sind es, welche dem neuen Herzog von Genua zuerst huldigen (V, 12), und wenn sich dabei die edlen Republikaner Verrina und Bourgognino von jenen Genossen geschieden haben und sich anschicken eben diesen neuen Herzog zu stürzen, so entwickelt sich daraus doch nicht ein Konflikt zwischen den idealen und gemeinen Vertretern der Revolution. — Die Intrigue, das Treibende in der Handlung dieses Dramas, richtet sich sowohl von seiten der edlen Republikaner (aus politischen Beweggründen), als von seiten des Mohren, eines Vertreters der gemeinen Revolutionäre (aus persönlichen Beweggründen), gemeinsam gegen Fiesco. Wohl aber wird gesagt werden können, daß in der engen Verbindung Fiescos auch mit so gemeinen Naturen wie Sacco und Calcagno und in der Bedeutung, die er diesen Genossen zugesteht, wenn er gerade aus ihrer Hand den Purpur entgegennimmt, eine stillschweigende Verurteilung des Hauptthelden liegt. Auch hierdurch wiederum wird deutlich, daß dieses Fürstentum als ein Ideal-Fürstentum nicht gelten konnte; es war bereits in seiner Entstehung gerichtet, während das des Andreas nicht nur unversehrt durch den Sturm der Revolution hindurchgeht, sondern auch erhaben über allem durcheinander gärenden Treiben der Revolutionäre dasteht als Idealbild eines innerlich von den Parteiungen unberührten „Bürgers und Fürsten". — Eine besondere Art des Gegensatzes zwischen Fiesco, dem Vertreter einer wirklichen Heldengröße, und Bourgognino, dem vergeblich nach Größe dürstenden Jüngling, wird II, 18 angedeutet in den Worten Bourgogninos: „Bin ich denn gar nichts mehr?" Vergl. auch I, 13 Schl.

Auch die übrigen Nebenthemata der Räuber, s. oben S. 24 ff., erkennen wir im Fiesco leicht wieder, nur daß auch sie in das politische Leben übertragen oder zu demselben in Beziehung gesetzt werden. Wir unterscheiden:

2. Das Nebenthema: Verrat und Treue, ein Motiv, das mit dem Wesen der Intrigue und der reichen Verwendung derselben gegeben ist. Es wird ein Wechselspiel von Verrat und Treue vorgeführt:

a) In dem Verhältnis des Mohren zum Fiesco. Die leise Untreue, deren Fiesco dem Mohren gegenüber sich schuldig macht, als dieser anfängt ihm unbequem zu werden, wird von dem heißblütigen Mohren gerächt durch einen Verrat, den glühendster Haß eingiebt. — b) In

dem Gegenbild rührender Treue, welche die deutsche Leibwache im Dienste eines fremden „Tyrannen" (Andreas) beweist.[1]) — c) In dem Verhältnis Gianettinos zum Andreas (II, 13). Der Verrat an dem Verwandten, des Neffen an dem väterlichen Oheim, wird zunächst zu einer Ausführung des aus den Räubern bekannten Motivs: Zwiespalt zwischen Vater und Sohn (s. oben S. 12), sodann aber auch zu einem Verrat an den Gesetzen, an der „majestätischen Gerechtigkeit", an dem Staat und Vaterland, und somit auch zum Hochverrat. — d) Fiescos Verhältnis zu Andreas. Sein Verrat ist in vielfacher Beziehung schnöde, weil er weder vor „dem eisgrauen Haar" des sanftmütigen Alten[2]), das doch ein Calcagno und Sacco geschont wissen wollen, noch vor seiner Regenten-Größe, die Genua glücklich macht, still steht; weil dieser Verrat dem Fürsten als Fürsten zu gelten scheint, und Fiesco gleichzeitig doch selbst nach der fürstlichen Stellung trachtet; weil Fiesco an dem Verrat festhält, auch nachdem ihm von Andreas das hochsinnigste Vertrauen entgegengebracht war (IV, 9 u. V, 1); weil er die Genossen der Verschwörung, ja schließlich das ganze Volk mit in den Verrat hineinzieht[3]), weil endlich auch sein Verrat wie der des Gian. zu einem Hochverrat an dem Staat und Vaterlande wird: kurz weil hier Verrat an einer ehrwürdigen Person, an dem Vaterlande, endlich an sich selbst (seinem besseren Selbst) zusammentreffen. — e) In dem Verhältnis Verrinas zu Fiesco. Hier verflechten sich die Motive Treue und Verrat in besonders tragischer Weise. Verrinas Treue gegen die Republik wird zu einem Verrat an dem Freunde F.; die Art aber, in welcher dieser Verrat vollzogen wird, ist auch bei dem Verrina Verrat an seinem bessern Selbst. Die gerade und wahre, offene und ehrliche Natur V.s, welche diese Charaktereigenschaften in der letzten großen Szene (V, 16) Fiesco gegenüber noch einmal recht nachdrücklich hatte heraustreten lassen, schlägt im letzten Augenblick um in die Tücke eines feigen Meuchelmords.

3. Das Nebenthema der Liebe. War dieses Motiv in den Räubern verhältnismäßig einfach gehalten (s. oben S. 25), so tritt es hier in ganz außerordentlich reicher Ausgestaltung auf in nicht weniger als vier Verhältnissen, die ebenso viele verschiedene Arten der Liebe darstehen: 1. Fiesco und Leonore; treue Gattenliebe, denn nur scheinbar wird diese von seiten Fiescos verletzt. 2. Bourgognino und Bertha; Treuverhältnis zweier Verlobten, welches auch den Ehrverlust der Bertha überdauert (eine offenbare Schwäche des Dramas). 3. Fiesco und Julia; buhlerisches Verhältnis zum Scheine von seiten Fiescos, in Wahrheit von seiten Julias. 4. Calcagno und Leonore; Versuch

---

[1]) V, 6. Calc. von den Deutschen der Leibwache: „Wenn sie das fremden Tyrannen thun, alle Teufel! wie müssen sie ihre Fürsten bewachen!"

[2]) III, 5. Fiesco: „Furchtbar ist dieses alten Mannes Sanftmut."

[3]) V, 16. Verrina: „Du ließest Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben."

eines buhlerischen Verhältnisses von seiten Calcagnos, Zurückweisung von seiten Leonores. Schon diese Zusammenstellung zeigt berechnete Gegensätze: das Verhältnis Leonores zu Fiesco gegenüber dem Verhältnis Julias zu demselben — darum sind Julia und Leonore Rivalen wie Gian. und Fiesco —; das Verhältnis Fiescos zu Julia, um deren Gunst jener in sträflicher Weise und erfolgreich zu buhlen scheint, gegenüber dem Verhältnis Calcagnos zu Leonore, um deren Gunst dieser in sträflicher Weise und erfolglos wirklich buhlt; das Verhältnis Calcagnos zu Leonore, deren Ehre jener anzutasten versucht, gegenüber dem ritterlichen Verhältnis Bourgogninos zu Leonore, deren Ehre dieser mit der Waffe zu wahren bereit ist. Auf den Gegensatz endlich, der sich aus einer Gegenüberstellung der beiden Verhältnisse: Gianettino und Bertha, Bourgognino und Bertha ergeben würde, mag nur hingedeutet werden. — Die Mehrzahl dieser Verhältnisse greift in das große politische Leben und damit in die große Haupthandlung der Verschwörung ein: Fiescos Verhältnis zur Julia gehört zu den Mitteln, welche ihm die Herrschaft über Genua gewinnen sollen, ähnlich wie Gian. und Julia verbunden erscheinen, wenn einerseits Gian. in freilich kurzsichtigem Wahn die angebliche Herrschaft Julias über Fiesco seinem Zwecke dienstbar machen möchte, und wenn anderseits Julia die Gattin Fiescos thatsächlich aus dem Wege zu räumen versucht. Aus Liebe zur Leonore, um seiner Gattin gesellschaftliche Stellung zu erhöhen, behauptet Fiesco (IV, 14), habe er nach dem Purpur getrachtet. Die Liebe zur Bertha treibt Bourg. in den glühendsten Haß gegen Gianettino und den Despotismus. — Mit dem Nebenth.: Verrat und Treue verbindet sich das Nebenth. der Liebe in dem Verhältnis Fiescos zur Julia; ihr Verrat an seiner Gattin wird von Fiesco durch beschimpfenden Verrat furchtbar gerächt; — in dem Verhältnis Bourgogninos zur Leonore; der scheinbare Verrat des Gatten an der Gattin soll durch die Treue des ehemaligen Verlobten gesühnt werden; — endlich in dem Verhältnis Leonores zu Fiesco; ihre rührende, selbstloseste Treue wird von dem liebenden Gatten unwissend mit Verrat (blutigem Tod) vergolten.

Alle diese Verhältnisse aber, das eine mehr, das andere weniger, sind teils mit irgend einer der die ganze Handlung durchziehenden Intriguen verknüpft, teils stellen sie selbst, wie das Verhältnis Fiescos zur Julia und im kleinen das Verhältnis Calcagnos zur Leonore, eine Intrigue dar. Sodann müssen alle übrigen Verhältnisse demjenigen der beiden Gatten Fiesco und Leonore zur Folie dienen, welches jene anderen nicht nur in Bezug auf die kunstvolle Durchführung weit überragt, sondern allein auch einen echt tragischen Gehalt birgt. Die Geschichte dieses Verhältnisses wird zu einem kleinen Drama im Drama; folgende Entwickelungsstufen sind dabei deutlich zu unterscheiden: 1. das Leid Leonores über den anscheinenden Verlust des Gatten, der in den Netzen der Julia zu liegen scheint (Eingang; Akt I u. II); 2. das Wiederfinden des Geliebten, als sie seiner unveränderten Liebe und Treue wieder gewiß

wird[1]), (erste Höhe; III, 3 und IV, 13; Fiesco legt die Maske seiner „Harlekinsleidenschaft“ ab und sühnt das seiner Gattin scheinbar angethane Unrecht); 3. neuer Verlust; der „Herzog“ Fiesco droht ihr den „Gemahl“ Fiesco zu rauben[2]); sie fühlt die Gewißheit, daß „in der stürmischen Zone des Thrones das zarte Pflänzchen der Liebe verdorret“. 4. Wiedererkennung der unwissend durch Fiesco selbst ermordeten Gattin (katastrophischer Ausgang). Der tragische Gehalt aber liegt in der Verschlingung der Verhältnisse, wenn die Liebe und das Herzogtum Fiescos einen unlöslichen Konflikt zu schaffen scheinen. Es ist wahr, was Leonore fühlt (IV, 14): „Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren: mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme.“ Und auch das wird zur Wahrheit, was sie gleich darauf ausspricht: „In dieser stürmischen Zone des Throns verdorret das zarte Pflänzchen der Liebe.“ In demselben Augenblicke, wo der Held am Ziele seiner ehrgeizigen Wünsche angelangt ist, steht er an der Leiche der von ihm ermordeten Gattin; als er seine Herrlichkeit mit derjenigen zu teilen sich anschickt[3]), für welche er sie meint erworben zu haben, sieht er sich vereinsamt. „Es ist tragisch, daß der Mann, der mit schlauer Politik und ganz einziger Erkühnung Fülle und Zartheit des Herzens vereinigen will, die Blume dieses in der Ernte jener wider Willen mit eigener Hand hinmäht.[4])“ So hat sich die von leidenschaftlichem Haß eingegebene Prophezeiung Julias (IV, 13) erfüllt: „Auch dich (Leonore) wird er verderben und sich selbst.“ Noch einmal mahnt ihn der Tod der Gattin, wie einst die lebende (IV, 14), zu entsagen, aber die Warnung kommt jetzt zu spät; er hat schon gewählt und wird nun auch die Krone einbüßen. Wenn er sich aber auch über solchen Verlust zu erheben weiß, ja diese Stunden nur als eine Prüfung ansieht, durch welche die Vorsehung seine nahe Größe habe erproben wollen, und wenn er in solcher geistigen Erhebung der neuen fürstlichen Aufgabe entgegengeht, so wollte der Dichter mit diesem Zuge offenbar von neuem die selbst die furchtbarsten Schicksalsschläge sieghaft überwindende Erhabenheit des Haupthelden zur Anschauung bringen.

4. Das Nebenthema der Ehre. Die Gesamthandlung ist im Grunde ein Kampf um die Ehre der Republik, die von den Republikanern gegen die Angriffe Gianettinos verteidigt werden soll — selbst Andreas faßt G.s Gebaren als Schädigung und Beschimpfung seiner fürstlichen Ehre[5]) auf — und schließlich von Fiesco selbst geschändet wird.[6]) Fiesco gelangt dazu, weil Ehrsucht und Herrschsucht seine

---

[1]) Leon.: „Himmel, habe Dank! das war wieder echter Goldklang der Liebe u. s. w.“

[2]) IV, 14: „Hier ist keine Wahl, mein Geliebter! Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren. Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme.“

[3]) V, 13. Fiesco: „Mit wem kann ich meine Herrlichkeit teilen?“

[4]) Schöll a. a. O. S. 232.

[5]) II, 13: „Vor ganz Genua hast du meine fürstliche Ehre besudelt.“

[6]) V, 16. Verrina: „Du hast Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben lassen.“

Seele immer mehr gefangen nehmen.[1]) Neben dieser allgemeinsten und bedeutsamsten Verwendung des Motivs der Ehre findet es sich in mehrfachen anderen Gestaltungen wieder. Die Gruppe: Verrina, Bertha und Bourgognino erinnert uns an einen erbitterten Kampf um die Ehre des Hauses, der innerhalb des größeren Kampfes um die Ehre des Staates gekämpft wird[2].) Ein anderes Bild zeigt uns zuerst die scheinbare Kränkung und dann die thatsächliche Rettung der Ehre Leonores, für welche anfangs Bourgognino eintreten zu müssen meint (I, 8) und die schließlich Fiesco selbst in stolzer Erhabenheit (neue Bezeugung derselben; s. oben N. 3 z. Schl.) wiederherstellt.[3]) Und damit es an einem Gegenbilde nicht fehle, belehrt uns der Mohr, daß es auch eine Banditenehre gebe[4]), welche selbst wiederum in eine deutliche Parallele zu Fiescos falschem Ehrtriebe gestellt wird. Denn wie der Mohr nach kurzer Erhebung zurückfällt in ein gemeines Banditentum, so vergreift sich Fiesco schließlich an eben denselben Gesetzen, für die er anfangs den Kampf unternommen hatte, so daß Verrina ein Recht hat, die Handlungsweise F.s mit der des Mohren ausdrücklich zu vergleichen.[5])

Auch hier also wie in den Räubern (s. oben S. 26) eine fast überreiche Fülle von Motiven (Haupt- und Nebenthemen), die einen überquellenden Reichtum schöpferischer Phantasie des Dichters bezeugen. Wie hat er nun verstanden, in solche Fülle Einheit und Durchsichtigkeit hineinzutragen?

5. **Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung.** Die Exposition. Die Grundlegung der Handlung gehört dem I. Aufzug an. Er belehrt uns im allgemeinen über das Wesentlichste von Ort (Palast des Fiesco), Zeit (die bevorstehende Wahlwoche, die Hauptmomente der Vorgeschichte, die der Revolution voraufgehende Gärung); er macht uns mit den Hauptträgern der Handlung bekannt: Gianettino, Fiesco, Verrina, dem Mohren; der greise Herzog Andrea mit seinen Siegen und Narben wird wenigstens erwähnt. Die große Bewegung von Handlung und Gegenhandlung, welche an die Namen Gianettino und Fiesco geknüpft ist, beginnt einerseits mit dem

---

[1]) Vergl. die Äußerung Schillers in einem Briefe an Dalberg vom 16. November 1782, Fiesco sei ein Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes, und die Gegenüberstellung von Herrschsucht und Liebe in der Warnung Leonores (IV, 14).

[2]) I, 11. Verrina: „Genueser, ihr kennt das Altertum meines Namens . . . Ehre war unser einziges Kapital und erbte vom Vater zum Sohne u. s. w.“

[3]) Vergl. IV, 13 und das. die Schlußworte Fiescos: „Retten Sie meine Ehre in Genua!“ d. h. durch Enthüllung der Bedeutung der von mir bisher angenommenen Haltung, welche die Ehre meiner Gattin und damit auch meine Ehre zu verdächtigen schien.

[4]) I, 9. Mohr: „Wir lassen uns nichts schenken, Herr! Unsereins hat auch Ehre im Leibe.“ — Fiesco: „Die Ehre der Gurgelschneider?“ — Mohr: „Ist wohl feuerfester, als eurer ehrlichen Leute u. s. w.“

[5]) V, 16. Verrina: „Was verbrach denn der arme Teufel, den ihr am Jesuitendom aufknüpftet?“ — Fiesco: „Die Canaille zündete Genua an.“ — Verrina: „Aber doch die Gesetze ließ die Canaille noch ganz?“

Attentat G.s auf Fiesco, auf die Wahlfreiheit der Signoria und auf die Ehre des Hauses Verrinas, anderseits mit der Gegenmine, die Fiesco im Bunde mit dem Mohren vorbereitet. Auch die bedeutsamsten Nebenmotive werden bereits im I. Aufzug eingeleitet: die Geschichte Berthas und ihr Verhältnis zu Bourg., das Doppelverhältnis Fiescos zur Julia und seiner Gattin; das Verhältnis Calcagnos zu Leonore. Die Maske Fiescos wird ein wenig gelüftet am Schluß der Szene mit Bourg. (I, 8) und in der Sz. mit dem Mohren (I, 9); aber der Schluß des Aufzuges stellt die Lage so dar, als wenn die vier „Patrioten" Sacco, Calcagno, Bourg. und Verrina zu Hauptträgern der Handlung werden könnten, „die Tyrannei, die mächtige Hyder, zu stürzen", und Fiesco wird von ihnen als der schlafende Genius angesehen (I, 13). Es wird Aufgabe der Haupthandlung werden, sein Heraustreten zur führenden Stellung zu zeigen, und so wird man ein Recht haben, die Exposition mit dem I. Akte abzugrenzen.

Die Haupthandlung. Sie leitet zunächst die durch Gianettinos Vorgehen begonnene Bewegung, welche den Umsturz der Republik zum Ziel hat, einheitlich weiter in den oben S. 53 bez. Stufen, läßt sodann dahinter langsam und stetig die andere und größere anschwellen, die an den Namen Fiescos geknüpft ist, mit dem Ziel: Sturz des Despotismus, Aufrichtung eines neuen. Hier wird die Einheitlichkeit der äußeren Entwickelung deutlich, wenn wir uns die Stadien des Verlaufes im großen und ganzen noch einmal vergegenwärtigen: 1. Gärung, 2. Verschwörung, 3. Aufstand, und uns erinnern, wie der Kanonenschuß des Verrina ein Mittel wird, nicht nur den Übergang von der 2. zur 3. Stufe zu machen, sondern auch die verschiedenen Schauplätzen angehörigen Vorgänge des Aufstandes selbst in einheitliche Beziehung zu setzen.[1]) Sodann hat man auf diejenigen Stufen der Entwickelung zu achten, welche der durch die dramatische Handlung selbst uns vorgeführten Thatenreihe Fiescos angehören: a) seine Erzählung der Tierfabel und Einwirkung auf das Volk (II, 8)! b) seine Antwort auf den Versuch des Adels, durch das Gemälde Romanos auf ihn einzuwirken; ein Umschlag, insofern er selbst nun auf jene einwirkt und sie geistig überragend seinem Willen dienstbar macht (II, 17); c) der entscheidende Beschluß im engeren Kreise der Verschworenen (III, 5); d) die große Rede Fiescos vor dem weiteren Kreise derselben (IV, 6); e) endlich der Aufstand selbst. Diese Stadien stellen eine stetige und einheitliche Steigerung dar, Höhepunkte nicht nur der äußeren Handlung, sondern auch der wachsenden geistigen Erhebung des Haupthelden bis zur Katastrophe (V, 16). Höhen und Krisen innerlicher Art liegen in den großen Szenen II, 19 u. III, 2; es sind zwei Momente der Besinnung mit entgegengesetztem Ausgang (vergl. oben S. 57 ff.). — Neben dieser großen einheitlichen Bewegung in dem Planen und Handeln Fiescos gehen bald auch andere einher, welche an die Namen des Mohren und Verrinas geknüpft sind und teils den Versuch darstellen

---

[1]) Vergl. oben S. 56 u. 60.

jene erste große Bewegung zu überholen (Mohr und Fiesco, s. oben S. 61), teils dieselbe wirklich überholen (Mohr und Verrina; s. oben S. 63). Nimmt man dann die abschließende Bedeutung hinzu, die dem Andreas eingeräumt wird (s. oben S. 65), so wird der einheitliche Zug der gesamten Handlung durch die Reihe der Ziele anschaulich, die mit den Siegen des Fiesco, Verrina und Andreas zusammenfallen (vergl. oben S. 67). Als Höhenpunkte aber innerhalb dieser einheitlichen Bewegung der Gesamthandlung würden zunächst diejenigen Knotenpunkte anzusehen sein, welche jene Nebenreihe mit der Hauptreihe verknüpfen: 1. die endgültige Beschlußfassung Gianettinos (II, 14) als Abschluß seiner Umsturzpläne; 2. die Legung der letzten Gegenminen durch Fiesco (III, 4) als Anknüpfung an die mit G.s Unternehmungen gegebene Reihe, zugleich als Abschluß der gemeinsamen Unternehmungen F.s und des Mohren; 3. Verrinas Entscheidung: „Fiesco muß sterben" (III, 1) als Anknüpfung an eine der Höhen in den Unternehmungen Fiescos (II, 18); 4. Andreas' Einschreiten gegen G.s gefahrdrohende Überhebung (II, 13) als Anfang der Reihe von Erhebungen des Andreas und als Verknüpfung dieser Reihe mit der anderen: Anschläge G.s — Höhenpunkte sind vor allem aber auch diejenigen Momente, in welchen die verschiedenartigen Handlungen katastrophisch zusammenstoßen. Dahin gehören die Schlußszenen 10 u. 11 des III. Aktes, wenn Fiesco selbst dem durch falsche Sicherheit verblendeten Gegner G. seine Veranstaltungen verrät, nur um den glücklichen Ausgang um so sicherer vorzubereiten (unmittelbarer Zusammenstoß von Mine und Gegenmine, s. oben S. 56); sodann der Zusammenstoß des Andreas und Fiesco in dem von dem Dichter beabsichtigten, an sich freilich bedenklichen Großmutwettstreit (V, 1); endlich der letzte große Zusammenstoß des Republikaners Verrina mit dem Monarchen Fiesco, jener Gesinnungswettstreit, der zur Schlußkatastrophe führt. — Als Höhenpunkte der Nebenhandlung werden unter demselben Gesichtspunkt leicht heraustreten der katastrophische Zusammenstoß in dem Doppelverhältnis Fiescos zur Julia und zur Leonore (IV, 12, 13); der katastrophische Ausgang in der Verbindung F.s mit dem Mohren (V, 10), der beruhigende in der Geschichte der Bertha (V, 8); endlich die letzte katastrophische Begegnung Fiescos mit Leonore (V, 11 u. 12). — Mithin ergiebt sich einem tieferen Einblick, daß die anscheinend verwirrende Fülle von Haupt- und Nebenhandlungen mit den zahlreich sich verflechtenden Intriguen durch die allgemeinen und großen leitenden Gesichtspunkte, Grundgedanken und Motive so beherrscht wird, daß sie hinreichend durchsichtig und auch wohlgegliedert erscheint. Ja sie zeigt im Vergleich zu den Räubern, wo eine gewisse Zwiespältigkeit in dem Gesamtbau des Dramas nicht geleugnet werden konnte (vergl. S. 28), einen entschiedenen Fortschritt der dramatischen Technik.[1])

[1]) „Kaum ein zweites Drama entwickelt eine so reiche und bewegte Handlung in so strenger zeitlicher Folge, wie Schillers Fiesco. Nicht bloß daß die einzelnen Szenen und Akte in geschlossenem Zusammenhang stehen, so daß jedes neue

Auch der Blick auf die reiche und geschickte Verwendung poetischer Mittel beweist, daß der Dichter um eine künstlerische Durchführung der Handlung erfolgreich bemüht war. Das ganze Drama ist auf einer Reihe der wirksamsten Kontraste aufgebaut (vgl. oben S. 50 ff. die Bemerkungen über das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung); sie verflechten sich zu einer Fülle von kunstreichen Verwicklungen (Intriguen; darüber Näheres unten bei der Erörterung des tragischen Gehaltes). Wiedererkennungen werden verwendet in rührender Weise in der Begegnung Bourg.s und Berthas (V, 8); in denkbar erschütterndster Weise, als Fiesco in der angeblichen Leiche G.s sein von ihm unwissend ermordetes Weib erkennt (V, 12). — Die Handlung bewegt sich nicht nur in stetigem Zuge auf die oben bez. Ziele zu, sondern auch dem dargestellten Gegenstande einer revolutionären Bewegung entsprechend in lebhaftem, zum Teil auch wohl beschleunigtem Gange[1]), wenn z. B. Zug um Zug auf G.s Maßnahmen die zur Entdeckung derselben führenden Gegenmaßregeln Fiescos folgen (II, 15). Und doch fehlt es nicht an Momenten der Besinnung, in welchen die Handlung still zu stehen scheint. Wirklich zum Stillstand wird sie gebracht in einem der entscheidendsten Momente durch die Botschaft des Andreas (IV, 9). Eben dahin gehören aber auch die Warnungen Leonores in der beweglichen Szene IV, 14, die Szene V, 1, in welcher Fiesco Andreas warnt, die Monologe des Mohren III, 7, die großen Krisen in den Monologen Fiescos II, 19 u. III, 2; der Moment der Sammlung und des letzten inneren Kampfes in Fiesco vor der Annahme der Krone (V, 12, vergl. oben S. 60); der Monolog Fiescos an der Leiche Leonores V, 13; endlich die große Sz. V, 16 unmittelbar vor der Schluß-Katastrophe, wo die große Bewegung der Haupthandlung noch einmal gehemmt wird, wir selbst aber durch die Warnung Verrinas zur vertiefenden Rückbesinnung auf den Gesamtverlauf aufgefordert werden. — Es verdichtet sich die Handlung zu einer konzentrierten nicht nur in den soeben bez. katastrophischen Momenten, sondern auch in den wohlgelungenen Versuchen einerseits ein glänzendes Fest des genuesischen Adels, anderseits ein bewegtes Volksleben darzustellen (vergl. die Volksszenen II, 8, sowie die bewegten Kampfesszenen des V. Aufzugs), endlich in einer Reihe von hervorragenden dramatischen Momenten; dahin rechnen

---

Moment gerade da einsetzt, wo das vorhergehende abgelaufen ist, der Dichter hat auch dafür gesorgt, daß wir den Verlauf der Zeit genau verfolgen können. Die einzelnen Tage sind scharf geschieden, jeden derselben durchleben wir vom Anbruch bis zum Schluß, die Stunden, ja mitunter selbst die Minuten werden nachdrücklich hervorgehoben.“ (G. Kettner, Der Mohr in Sch. Fiesco, Vierteljahrsschrift f. Litteraturgeschichte III, 1890, S. 556.) Vergl. ebendas. die ausführlichere Begründung und die Nachweise über die Widersprüche einzelner Zeitangaben, die Kettner mit der später erst (1782) erfolgten Umarbeitung der Rolle des Mohren aus einer rein episodischen Figur zu einer die ganze Handlung begleitenden Nebenperson erklärt.

[1]) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung V, 135, spricht von einer „tumultuarischen Raschheit dieses Revolutionsstücks“.

wir die Entwaffnung des Mohren I, 8, den unmittelbaren Zusammenstoß von Mine und Gegenmine III, 10 u. 11, den Moment, wo der Kanonenschuß Verrinas zur Entscheidung ruft IV, 15. Das Drama kennt ferner die Peripetie in den mannigfaltigsten Arten und Gestaltungen; hierhin gehören: der Umschlag in der Szene, wo der Bandit Hassan in ein gefügiges Werkzeug Fiescos umgewandelt wird (I, 9); wenn die drohende Warnung des Andreas (II, 13) für Gianettino zu einem Mittel wird, ihn zu rücksichtslosestem Wagnis anzutreiben (II, 14); wenn Fiesco die Verschworenen, die durch das Gemälde des Romano auf ihn einwirken wollten, umwandelt in seine gefügigen Diener, (II, 18); der Umschlag in der Stimmung der Verschworenen, als die Botschaft vom Verrat des Mohren mitten in ihre Beratung hineinfällt (III, 7); der Doppelumschlag in der Wirkung dieser Botschaft (IV, 9); der Umschlag in Bourg. vom höchsten Glück in tiefstes Leid (I, 12), endlich die oben S. 60 erwähnte, besonders kunstvolle Verwertung dieses poetischen Mittels. — Auch das Mittel der doppelsinnigen Rede und der tragischen Ironie weiß der Dichter in diesem Drama wirkungsvoll zu verwenden; vergl. das Wort Gianettinos III, 11: „Nichts Wichtigeres? Es wird nicht weiter gemeldet“ [1]); die Worte Fiescos IV, 14: „Gehen Sie zu Bette, Gräfin; morgen will ich die Herzogin wecken“; sein letztes Lebewohl IV, 15: „Lebewohl! Ewig — oder Genua liegt morgen zu deinen Füßen“; die ganze Szene V, 11, d. h. Fiescos Worte unmittelbar vor der Ermordung Leonores. Die ganze Haltung Fiescos im I. Akt bis zur Erzählung der Tierfabel in II, 8, d. h. die von ihm angenommene Rolle der Verstellung, ist nur eine große Verwendung des Mittels der tragischen Ironie. — Zu einer hochpoetischen Schilderung (des feurig aus dem Meere aufsteigenden Morgens) sowie zur Darstellung einer Vision (s. oben S. 59), giebt der Monolog Fiescos III, 2 Anlaß. Die Kunst der Charakterzeichnung ist im Vergleich zu den Räubern offenbar gewachsen; die Charaktertypen sind mannigfaltiger, vergl. die Zusammenstellung der Gegensätze oben S. 50 u. 66. Mit gleicher Meisterschaft sind so entgegengesetzte Typen, wie die Charaktere des Mohren und des Andreas Doria gezeichnet. Endlich ist die Rolle des Mohren dem Dichter Anlaß geworden, seine Begabung auch für humoristische Darstellung zu zeigen; und dieser Humor, auch wenn es nur ein Galgenhumor ist, wird schon sehr viel künstlerischer behandelt, als der erkünstelte Krafthumor eines Spiegelberg und seiner Genossen, oder als der diabolische Humor Franz Mohrs.

6. Der tragische Gehalt des Dramas. Suchen wir auch hier die aus den früheren Betrachtungen (vergl. S. 31 ff.) bekannten Bestandteile des Tragischen auf, so ergiebt sich folgendes. Es wird uns in diesem Drama wohl deutlicher, als in den Räubern (s. oben S. 32) eine in sich geschlossene, bedeutsame Handlung, ein ernster Kampf

---

[1] Vergl. das Wort des Archias in der Verschwörung des Pelopidas: „In crastinum differo res severas“. C. Nepos, Pelop. c. 3.

um große sittliche Güter vorgeführt, ja eine Reihe von solchen Kämpfen: um die Freiheit und danach um das Recht des Genius in dem Fiesco (s. oben S. 59); um die Freiheit und Ehre in Verrina und Bourg.; endlich ein nur als Abwehr und mit den Waffen sittlicher Größe geführter Kampf für die Gesetze, die „majestätische Gerechtigkeit“ und das Glück Genuas in dem Andreas; auch zeigt die Entwickelung der Handlung eine steigende Reihe von Bildern geistiger und sittlicher Größe, sowie der Erhabenheit des Willens — aber die letztere darzustellen wird die Hauptaufgabe des Dramas (s. das Hauptth. I S. 66), ohne daß diesem Kampfe die anderen Bestandteile beigegeben werden, die das Schauspiel des Erhabenen erst zu einem tragischen machen (vgl. Wegw. I S. 29 ff., 85 ff.). Dazu würde zunächst gehören, daß die Bilder der Erhabenheit uns in einem anderen Verhältnis, als es im Fiesco geschieht, gezeigt würden. Denn wenn hier eine Erhabenheit die andere überragt und aufhebt, Verrina über Fiesco, Andreas über Verrina sich erhebt, so steht dazu in einem umgekehrten Verhältnis die Größe der Kampfes-Bemühungen und -Unternehmungen Fiescos. Fiesco, der einzige Held, dessen Heldentum und Größe uns in gegenwärtigen Thaten vorgeführt wird, unterliegt der Erhabenheit des Verrina, die doch mehr eine Erhabenheit der Gesinnung, als der That ist, und dieser wiederum beugt sich vor der Erhabenheit des Andreas, welche sich wohl auf die Großthaten einer Vergangenheit gründet, sonst aber nur in einer Abwehr durch Größe der Gesinnung besteht. Die Überwindung der einen Erhabenheit durch die andere gleicht also hier einem Siege der Thatenlosigkeit oder Thatenruhe über den Thatendrang und die Thatkraft. In diesem Verhältnis kann man eine tragische Ironie finden; nicht aber wirkt ein derartiger Ausgang rein tragisch im höchsten Sinne. Dazu kommt, daß auch die näheren Umstände des Ausgangs keinen der Helden in derjenigen Lage zeigen, deren Anblick wahrhaft tragisch, d. h. erschütternd und zugleich doch auch befreiend und versöhnend wirkt, wie das der Fall ist, wenn in das Recht eines großen Kampfes sich eine leise Schuld mischt, wenn diese Verbindung dann ein übergewaltiges Leiden erzeugt, der Held selbst schließlich seine Schuld erkennt und sühnt, unter sein Geschick sich willig beugt und so auf eine darüberstehende göttliche Gerechtigkeit als die höchste Erscheinungsform einer Erhabenheit des Willens hinausweist.

a) In den Kampf, welchen Fiesco für die Freiheit unternimmt und durchführt, mischen sich von Anfang an die ehrsüchtigen Gedanken und Absichten, sich selbst der Gewalt zu bemächtigen; nur zeitweilig werden sie zurückgedrängt, nehmen im übrigen aber immer entschiedener und völliger seine Seele in Beschlag und treiben ihn folgerichtig dem Untergang entgegen. Eine stetig wachsende Schuld, Hochverrat an dem Staat und Verrat an sich selbst, stürzt ihn ins Verderben. Auch kann wohl, daß er wiederum durch Verrat untergeht, als eine Art von Nemesis aufgefaßt werden, nicht aber das Wie seines Untergangs befreiend und versöhnend wirken. Denn der Held stirbt, ohne trotz der eindringlichsten

Vorhaltungen Verrinas[1]) seine Schuld eingesehen und gesühnt zu haben. Er stirbt durch eine feige Tücke, die wir niemals als unmittelbares Werk einer göttlichen Gerechtigkeit auffassen werden, auch wenn Verrina selbst sein Thun als Vollstreckung eines göttlichen Richteramtes angesehen wissen wollte; s. oben S. 64.

b) In dem Kampfe Verrinas liegen wesentliche Keime eines wahrhaft tragischen Loses; aber sie gelangen nicht genügend zur Entfaltung. Man kann etwas von einer — echt tragischen — unlöslichen Verschlingung von Berechtigung und Verschuldung darin finden, daß Verrina durch sein berechtigtes Vorgehen gegen Gian. auch zu dem unberechtigten gegen Andreas bestimmt wird, und einmal in diese Bahn gezogen, sich tiefer in die Schuld verstrickt dadurch, daß gerade er das Todesurteil auch über Andreas herbeiführt.[2]) Es kann als eine Nemesis für solche Schuld und als ein übergewaltiges Leiden gelten, wenn er dann mehr und mehr, aber zu spät seines Irrtums inne wird, und wenn schließlich die Treue gegen das Vaterland und gegen sich selbst (seine republikanischen Grundsätze) ihn zum Verrat an seinem Freunde zu zwingen scheint (neue unlösliche Verschlingung der Verhältnisse). Auch sühnt er zuletzt seine Schuld, indem er sich beugt und die Majestät des Andreas anerkennt. Aber die Durchführung dieser Motive ist mehrfach getrübt: in die politischen Beweggründe des Republikaners mischen sich die persönlichen eines in der Ehre seines Hauses tödlich verwundeten Vaters; er schreitet zu dem Todesurteil über Andreas (III, 5), nachdem er doch schon Fiescos herrschsüchtige Absichten und damit seinen eigenen Irrtum erkannt hatte. Endlich ist die große Schlußthat, der Meuchelmord an Fiesco, ein Herabstürzen von der Höhe der Erhabenheit (s. oben S. 64), und der Ausgang, ein unklarer Entschluß, hat durchaus nichts von dem Erschütternden einer wahrhaft tragischen Katastrophe.[3])

c) In dem Kampfe endlich, welchen Andreas führt als den Kampf eines passiven Heldentums der Gesinnung, nicht der Thaten, würde man ohne ein willkürliches Hineindichten keinen der wesentlichen Bestandteile des Tragischen erkennen können. — In allen drei Kämpfen aber ist es immer nur menschliche Erhabenheit, die zur Anschauung gebracht wird. Die erhabenste Erscheinungsform einer Erhabenheit des Willens, das Bild nämlich des über alles Irren in sieghafter Klarheit sich erhebenden göttlichen Willens, der göttlichen Gerechtigkeit, fehlt oder ist kaum angedeutet.[4]) Somit hat Schiller, wenn wir auf den

[1]) V, 16. Verrinas dreimaliges: „Wirf diesen Purpur weg!“

[2]) III, 5. Verrina: „Ich hasse den Ersten (Gian.), den Letzten fürchte ich. Andreas D. falle!“ . . . Fiesco: „Andreas D. falle! das sprach deine Weisheit, Verrina.“

[3]) Dagegen meint Bulthaupt a. a. O. S. 208: „Von der frappantesten Wirkung ist der tragisch auf das trefflichste motivierte, szenisch so jähe Schluß mit der epigrammatischen Schärfe des letzten Wortes: „Ich gehe zum Andreas.“

[4]) Man könnte es angedeutet finden in der Berufung des Andreas (V, 14) auf Gott und den Himmel, der sein Recht trage.

großen Gang der Haupthandlungen sehen, hier im Fiesco ganz wie einst Lessing in seinen Anfangsdramen Philotas und Emilia Galotti[1]) das Tragische noch mit dem ausschließlich Erhabenen verwechselt. Sodann ist deutlich, daß er sich auch im Fiesco noch nicht ganz von dem die Räuber beherrschenden Irrtum frei gemacht hat, als sei die Intrigue, (hier auf dem Gebiet des politischen Lebens, wie vorher in den Räubern in dem Kreise der Familie und der bürgerlichen Gesellschaft), eines der wesentlichsten Elemente des Tragischen.[2]) Auch der Fiesco ist wesentlich noch ein Intriguenstück.[3])

Indessen fehlt es in diesem Drama abgesehen von den tragischen Einzelheiten in dem Schicksal Verrinas auch sonst nicht an einzelnen tragischen Situationen und Momenten. Tragisch ist das Geschick Fiescos im Sinne eines erschütternden, wenn er auf der Höhe des Sieges, wo er den verhaßten Todfeind zu fällen wähnt, unwissentlich sein über alles geliebtes Weib ermordet, und wenn er in der Ernte der Güter, welche die Ehrsucht ihm einträgt, die Blume seines eigentlichen Lebensglückes wider Willen mit eigener Hand hinwegmäht (s. oben S. 70). Aber es ist tragisch auch in dem Sinne einer tieferen Tragik, wenn die Schuld der Ehrsucht, die sich in seinen zum Teil berechtigten Kampf um hohe sittliche Güter (die politische Freiheit, das Recht des Genius, die ideale schöpferische Aufgabe eines Monarchen, s. oben S. 59) hineinmischt, die weitere grausige des Gattenmordes nach sich zieht. Ein übergewaltiges Leiden also wird eine Nemesis für die Nichtbeachtung der Warnungen, durch welche eben die hingeopferte Gattin ihn von dem ehrsüchtigen Beginnen hatte zurückhalten wollen. Aber es fehlt zur vollen Tragik auch hier ein sühnender Abschluß. Folgerichtig hätte der Tod der Gattin dem Fiesco zu einer letzten entscheidenden Warnung werden müssen; weil indessen ein solcher Ausgang, eine Thronentsagung, mit dem Ausgang des geschichtlichen Fiesco allzusehr in Widerspruch getreten sein würde, so läßt der Dichter Fiesco das Totenopfer Leonores dadurch sühnen, daß er den Wink der Vorsehung verstehend, die ihn durch solche Wunden nur für die nahe Größe haben prüfen wollen, Genua einen Fürsten schenkt, wie ihn noch kein Europäer sah. Also doch wohl das Idealbild eines beglückenden Fürsten? Und wird dies nicht dem Bilde des gestürzten Andreas gleichen müssen? So bleibt die sühnende Bedeutung auch dieses Ausgangs unklar (eine Schwäche des Dramas). — Tragisches liegt aber auch in dem Ausgang Leonores (vergl. S. 69 ff.). Er würde nur ein Bild des Gräßlichen darbieten, wenn sie völlig schuldlos hingeopfert

---

[1]) Vergl. den Wegweiser I, S. 31 u. 85.

[2]) Vergl. oben die Vorbemerkung S. 3, 65 u. 67.

[3]) Vergl. Schillers Selbstgeständnis in der Vorrede zum Fiesco: „Ich habe in den Räubern das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurf genommen. — Hier versuche ich das Gegenteil, ein Opfer der Kunst und Kabale... Von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen — das stand bei mir."

würde. Nun aber begiebt sie sich, untreu ihrer eigentlichen Natur, wie diese sich noch in der letzten Szene (IV, 14) gezeigt hatte, selbst in den Kampf, nimmt im Widerspruch mit ihren früheren flehentlichen Bitten selbst an dem Aufstand teil, macht die Losung der Revolution: „Fiesco und Freiheit!“ zur ihrigen, will einer Portia gleich an dem Heldentum teilnehmen: darin liegt eine gewisse Mitschuld. Aber diese Mitschuld entspringt aus den edelsten und idealsten Beweggründen, der Treue, welche den geliebten Gatten gegenüber der Rebellentreue, deren Unbeständigkeit sie in richtiger Vorahnung fürchtet, schützen will[1]; sie entspringt dem Heldenmut, in welchem sie Fiesco ähnlich zu sein wünscht[2]: das ist unlösliche Verschlingung von Berechtigung und leiser Schuld. Sie büßt diese leise Schuld, die doch eine Nichtschuld ist, durch ein übergewaltiges Leiden, den grausigen Tod durch die Hand des geliebten Gatten: das ist eine wahrhaft tragische Verkettung von Verhältnissen und Umständen und ein wahrhaft tragisches Los, nur daß es auch hier an einem versöhnenden Ausblick fehlt.[3]

7. **Blick auf die Schwächen des Dramas.** Die bisherige Darbietung hat auch hier sich durch den Wunsch leiten lassen, den Schüler zunächst die Absichten des Dichters und die Vorzüge der Dichtung verstehen zu lehren, und nur gelegentlich auf einzelne Schwächen des Dramas hingewiesen. Eine vollständige Würdigung desselben, aber auch die Notwendigkeit das Urteil der Schüler zu erklären und zu bilden, verlangen eine weitere — allgemein gehaltene — Hinweisung auf die deutlichsten Schwächen dieses Anfangsdramas (vergl. die Vorbemerkung S. 4). Sie betreffen auch hier wie in den Räubern (s. oben S. 36): 1. Die Anlage. Daß das psychologische Hauptthema (II) nicht genügend zur Entfaltung gelangt ist, weil das andere Hauptthema (I) zum beherrschenden wurde, ist bereits oben gesagt worden (s. oben S. 61). Aber auch sonst kreuzen sich die Motive. Wenn in den Handlungen Verrinas politische und persönliche Beweggründe, die Verteidigung der Ehre des Vaterlandes und der Ehre des Hauses, die Rache des Patrioten und die Rache des Vaters sich verbinden, so gilt von dieser Vermischung dasselbe Urteil, welches Napoleon I. über Goethes Werther aussprach, daß dort der Selbstmord durch zwei verschiedene Motive, die Hoffnungslosigkeit einer Leidenschaft

[1] V, 5. Leonore: „Sie weichen hinter ihm ab, seine Getreuen — Rebellentreue ist wankend. — Rebellen führt mein Gemahl? ... Ein Rebell kämpft mein Fiesko!“

[2] Ebendas.: „In dieser Sturmglocke spricht mein Fiesco mit Genua ... Auch diese Trommel leitet mein Fiesco ... Ganz Genua wird munter — Mietlinge [illegible] hinter seinem Namen — und sein Weib sollte zaghaft thun? ... Nein! eine Heldin soll mein Held umarmen.“

[3] [illegible] M[illegible] a. a. O. II, S. [illegible]: „Schiller schafft seine Liebhaberinnen, welche er als bloße Geschöpfe seiner Phantasie aus dem Nichts hervorgerufen hat, ebenso immerfort auch wieder bei Seite; sie dienen nur den Helden zur Folie, welche für Schiller ohne Liebe und Gegenliebe ganz undenkbar sind, und so [illegible] und werden nur mit ihnen und durch sie.“

und die Kränkung der Ehre, herbeigeführt werde. Die Verbindung erklärt sich im Fiesco aus der gemeinsamen Unterordnung der beiden Motive: Entehrung des Vaterlandes und Entehrung Berthas unter das große Thema: Darstellung der Revolution, eine Verbindung und Unterordnung, welche durch die Episode von dem Gemälde Romanos (II, 17) noch besonders zum Ausdruck gebracht werden soll (s. oben S. 63). — Die Absicht des Dichters, die Verstellung Fiescos zu einem wirksam vorbereitenden Mittel der Revolution zu machen, bestimmt ihn, sein angebliches Liebesverhältnis zu Julia breit auszuführen. Dieses Motiv rief dann nacheinander eine Überfülle von Nebenhandlungen hervor, nicht nur das Verhältnis Fiescos zu Leonore, sondern auch wiederum die Verhältnisse Calcagnos und Bourgogninos zu dieser (s. oben das Nebenth. der Liebe, s. S. 68 ff.). Diese wuchern nun in Verbindung mit den übrigen Nebenthemen der Liebe (Gian. und Bertha, Bourg. und Bertha) allzusehr in die große politische Handlung hinein, ja überwuchern dieselbe in einzelnen Szenen (II, 1, IV, 12) durch allzubreite Ausführung. Im übrigen vgl. S. 66. — 2. Unklarheit und Widersprüche in der Charakterzeichnung, sowie in den Situationen. Die gemeinen Revolutionäre (Calcagno und Sacco), die sich selbst als Eiterbeulen an dem Körper des Staates bezeichnet hatten (I, 3), sind doch nachher Glieder des „heldenmütigen Bundes, zu welchem Genuas fünf größte Herzen zusammenwachsen“, „des fünffachen Heldenblattes, das ganz bleiben wird, auch wenn der Weltenbau auseinanderfällt und der Spruch des Gerichts die Bande des Bluts, auch der Liebe zerschneidet“ (II, 18); auch sie gehören zu „Genuas edelsten Zierden“ (II, 17), und leisten in feierlicher Stunde den Schwur, das Vaterland von Gian. zu befreien (I, 12). Eben „diese Römer“ rennen dann verzweifelnd wie Hasen durcheinander auf die erste Kunde, daß ihr Anschlag dem Andreas verraten sei (IV, 7, vergl oben S. 57). — Verrina, der in der entscheidenden Beratung das Wort gesprochen: „Meuchelmord bringt uns in jedes Banditen Brüderschaft; das Schwert in der Hand deutet den Helden“, und dessen Worte von Bourg. als die „Stimme der Ehre“ bezeichnet worden waren, greift selbst zum Schluß doch zum tückischen Meuchelmord. In solchem Widerspruch verrät sich eine gewisse sittliche Unklarheit des Dichters[1]), wenn er dem an sich erhabenen Gedanken, Verrina zum Vollstrecker eines Gottesgerichts zu machen, die sittlichen Bedenken unterordnet. Eine ähnliche Unklarheit des Dichters über sittliche Fragen bekundet der Wahn Fiescos, durch seine „große (??) That“ (IV, 9) „die Größe des Andreas mit Größe wettgemacht zu haben“ (V, 1, vergl. oben S. 63 und 66), sowie überhaupt sein ganzes Verhältnis zu Andreas (s. oben S. 68). Sittlich bedenklich ist es, wenn Bertha nur als Opfer einer Gewaltthat und ohne jede Mitschuld als Märtyrerin des Vaterlands dargestellt wird, und wenn ein an sich

---

[1]) Sie ist viel größer noch in „Kabale und Liebe“, und der Blick des Schülers muß von Anfang an dafür geschärft werden. Wie Schiller einen Teil dieser sittlichen Bedenken in der Theaterbearbeitung zu beseitigen suchte, davon unten.

so edler Jüngling wie Bourg. an ihrem Verhalten keinen Anstoß nimmt (vergl. oben S. 68).

Unklarheiten allgemeiner Art treten hervor nicht nur bei der Darlegung der Pläne Fiescos (s. oben S. 61 und 78); auch in der Absicht Gianettinos bleibt Einzelnes und zwar sehr Wesentliches undeutlich, z. B. die Art, ob wirklich und wie er schließlich den Andreas zu beseitigen gedenkt.[1]) Nur angedeutet, nicht mit voller Klarheit durchgeführt wird das Motiv des patriarchalischen Ideal-Fürstentums (vergl. oben S. 66). Unklarheiten finden sich in dem, was mit dem Motiv: Gegensatz zwischen edlen und gemeinen Republikanern zusammenhängt (vergl. S. 66 ff. u. 80). Eine einzelne, fast komisch wirkende Unklarheit ist die Äußerung Bourgogninos am Schluß des I. Aktes: „Ich habe schon längst ein Etwas in meiner Brust gefühlt, das sich von nichts wollte ersättigen lassen. Was es war, weiß ich jetzt plötzlich. — Ich hab' einen Tyrannen!"[2]) Wunderlich und seltsam ist die Vermählung Bourg. und Berthas mitten im Drange der Revolution (V, 8 und 15); aber dieses Motiv ist auch unklar; denn soll es zugleich veranschaulichen, wie die Loslösung Verrinas von den Seinigen ihn frei macht zu der „großen That", die er auszuführen gedenkt, so zeigt der Ausgang: „Ich gehe zum Andreas", daß jene Handlung umsonst eingefügt ist. Ein Widerspruch entsteht, wenn von Verrina und Bourg. Fiescos Tod beschlossen wird (III, 1) unmittelbar nach der Szene, in welcher Fiesco, wenn auch nur vorübergehend, seinen ehrsüchtigen Zielen entsagt hatte, und unmittelbar vor der andern, in welcher er sich dennoch entschließt nach dem Purpur zu greifen.[3]) — 3. Neigung

[1]) II, 13. Gian.: „Der Schluß ist gefaßt. Übermorgen fallen zwölf Senatoren. Doria wird Monarch und Kaiser Karl wird ihn schützen."

[2]) Andere Unklarheiten im Ausdruck stellt Bellermann a. a. O. zusammen S. 138 ff.

[3]) Ähnlich Minor a. a. O. II, S. 41 f.: „Die Szene paßt nicht an die Stelle, an welcher sie steht: sie stimmt weder zu dem Vorhergehenden noch zu dem Nachfolgenden. Wie ungeschickt wurde sie, wenn sie ihre Wirkung nicht ganz verfehlen sollte, gerade hier angesetzt, nachdem Fiesco unmittelbar vorher seine ehrgeizigen Regungen niedergekämpft und beschlossen hat, Genuas glücklichster Bürger zu werden. Und für den weiteren Fortgang des Stückes ist sie ganz bedeutungslos: weder ahnt Fiesco etwas davon, daß Verrina hinter ihm her ist, noch zeigt Bourgognino, wie er doch müßte, ein durch Abscheu oder bange Furcht verändertes Betragen gegenüber dem Helden. Die Szene ist unorganisch; sie hat die bloß technische Bedeutung, die letzte im V. Aufzug vorzubereiten und die im Drama immer gefährliche Überraschung an dem heikelsten Punkte hintanzuhalten." Dagegen Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen, S. 91: „Diese Anordnung und Verkoppelung dieser beiden Szenen und an dieser Stelle ist ein trefflicher Griff des Dichters, der wieder einmal den Takt des echten Tragikers zeigt; von hier an hängt für unser Empfinden die eiserne starre Hand des harten Republikaners über dem nach dem Herzogsmantel greifenden Fiesco, — die ihm den Mantel von den Schultern zerren und, wenn der Mantel fällt, den Herzog nachstürzen wird. Und wenn auch Fiesco nichts davon ahnt — wir wissen's. Für uns ist er ein Todgeweihter von diesem Augenblick an, und je näher, je sicherer er seinem Ziele zuschreitet, desto unaufhaltsamer sehen wir ihn dem Augenblick entgegengehen, da Verrina Wort halten wird."

zur Übertreibung in den Situationen, wie vor allem auch in der Sprache. Von dieser Neigung legt fast jedes Blatt des Dramas Zeugnis ab. Als besonders bezeichnende Beispiele können gelten: die nächtliche Szene in „furchtbarer Wildnis“, wo Verrina dem Bourg. sein Geheimnis mitteilt, daß Fiesco sterben müsse (III, 1); die Szenen an der Leiche Leonores (V, 13), wenn er unter andern den Calcagno „wütend in seine Arme drückt“, ihn „an den Leichnam zwingt und ihm den Kopf dagegen drückt“: er habe sie auch geliebt (!!) und solle nun auch seine Verzweiflung — ihm zum Troste — teilen (vergl. oben S. 67). Eben diese Szenen enthalten auch die stärksten Proben eines gesuchten und bis zur Verzerrung geschraubten Ausdrucks. Man vergleiche folgende Auslassungen:

„Folge mir dahin, wo die Verwesung Leichname morsch frißt, und der Tod seine schaudernde Tafel hält, dahin, wo das Gewinsel verlorner Seelen Teufel belustigt und des Jammers undankbare Thränen im durchlöcherten Siebe der Ewigkeit ausrinnen, dahin, mein Sohn, wo die Welt ihre Losung ändert und die Gottheit ihr allgütiges Wappen bricht — dort will ich zu dir durch Verzerrungen sprechen u. s. w.“ . . . „Hätte der Frost des Alters oder der bleierne Gram den fröhlichen Sprung deiner Geister gelähmt, hätte schwarzes, klumpigtes Blut der leidenden Natur den Weg zum Herzen gesperrt, dann wärst du geschickt, die Sprache meines Grams zu verstehen u. s. w.“ (III, 1). „Ach (mit frechem Zähneblecken gen Himmel), hätt' ich nur seinen Weltbau zwischen diesen Zähnen. Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen, bis sie aussieht wie mein Schmerz“ . . . „O pfui! so etwas kann die Hölle kaum kitzeln — erst wirbelt sie mich künstlich auf der Freude letztes glättestes Schwindeldach, schwätzt mich bis an die Schwelle des Himmels — und dann hinunter u. s. w.“ (V, 13). Andere besonders bezeichnende Stellen einer ähnlichen, sich selbst überbietenden bombastischen Redeweise finden sich I, 4 Schl.: „Allgemein sei die Lust; der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!“ I, 12: „Dein Leben sei das gichtrische Wälzen des sterbenden Wurms, der hartnäckige zermalmende Kampf zwischen Sein und Vergehen!“ „Dieser Fluch hafte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat; wo nicht, so magst du ihn nachschleppen längs der Ewigkeit, bis man ausfindig macht, wo die zwei Enden ihres Rings ineinander greifen.“ II, 5: „Genua ist da, wo das unüberwindliche Rom wie ein Federball in die Rakete eines zärtlichen Knaben Octavius sprang.“ III, 2: „Tief unten den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande zu lenken, schlagen zu sehen unvergoltene Wunden, wenn sein kurzarmiger Grimm an das Geländer der Majestät ohnmächtig poltert.“ V, 5: „Die Ufer, könnten's sie's, verließen ihre Pflicht, gäben Genua dem Meere preis und tanzten hinter seiner Trommel.“ V, 16: „Bei allen Schauern der Ewigkeit, einen Strick wollt' ich drehen aus meinen eignen Gedärmen und mich erdrosseln, daß meine fliehende Seele in gichtrischen Schaumblasen dir zuspritzen sollte“ u. s. w.

Aber die Neigung zu medizinisch-cynischem Ausdruck, die in den Räubern hie und da abstoßend wirkte, ist hier überwunden. Dagegen ist die Vorliebe für sentimentale Ausdrucksweise, welche dem ganzen Zeitalter eigen war, gestiegen. Bezeichnend dafür ist die häufige Verwendung des Wortes „schmelzen“ („sanft geschmolzen“ II, 19 Schl.; „in stillen Schmerz geschmolzen“ V, 13; „schmelzend und zärtlich“ IV, 14; „ich

will alle Zauber der Natur in einem Kuß der Liebe zusammenschmelzen" IV, 14; „er verband alle Größen seines Geschlechts im lieblichsten Schmelze" I, 1; „wo in warme Thränen felsenharte Mörder schmelzen" V, 13; „schmelze sie zusammen in einen plötzlichen Schall u. s w." III, 2).

Schiller erkannte diese Schwäche der dichterischen Sprache sehr bald, und wiederum (vergl. oben S. 36 und 39) ist die Selbstkritik, die er anlegte, und daß er sie mit solcher Klarheit und so bald anlegen konnte, der beste Beweis für seine fortschreitende Reife. Schon während der Bearbeitung des Dramas für das Theater schrieb er an den Intendanten von Dalberg: „Die blühende Sprache ist auf der Bühne mehr als auffallend — sie ist lächerlich, und solche langen Monologe ermüden."

4. Bedenkliches in dem Ausgang ist bereits in der voraufgehenden Behandlung genügend hervorgehoben, besonders im Abschnitt 6 betr. den tragischen Gehalt des Dramas S. 75 ff., aber auch vorher in dem, was über die Durchführung der Haupt- und Nebenthemen gesagt wurde (vergl. S. 59 ff., 65 ff.). Es bleibt hier nur übrig, auf den Ausgang hinzuweisen, den Schiller dem Drama in der Theaterbearbeitung gab. Er hatte in dieser, offenbar um das sittlich Anstößige zu entfernen, das Verhältnis Calcagnos zu Leonore gestrichen, die Entehrung der Bertha in eine Entführung verwandelt[1]), wonach dann freilich der furchtbare Fluch Verrinas, soweit er auch die Tochter trifft[2]), nicht mehr berechtigt erscheint; er trug mehr von gemeinen Zügen in das Bild des Mohren hinein[3]), offenbar damit sein Tod am Galgen noch voller berechtigt erscheine; er wünschte nun auch die tückische That Verrinas zu beseitigen, setzte sich darum ganz über die geschichtliche Wirklichkeit hinweg und läßt Fiesco auf der Höhe des Sieges dem Purpur entsagen und dafür das Los „des glücklichsten Bürgers von Genua" wählen.[4]) Aber er streicht wunderbarerweise gerade die Szene, welche die beste Vorbereitung auf solche Wendung hätte werden können, die I. große Krise in dem inneren Kampfe Fiescos, den Monolog II, 19 (s. oben S. 57), verkürzt dagegen den andern Monolog III, 2 gerade um die bedeutsamsten Bestandteile, die das schöpferische Walten des monarchischen Genius schildern (s. oben S. 59), läßt den Dialog IV, 14, in welchem Leonore den Gatten beschwört, zu entsagen, auch mit dem

---

[1]) Theater-Ausgabe (bei Boxberger, Stuttgart, Spemann) II, 10. Bertha: „Ich bin keine Mißhandelte. Der allmächtige Blick der beleidigten Tugend entwaffnete den feigen Verführer. Er floh mit Beschämung fort, und die Vorsicht rettete deine Bertha." . . . Bourg.: „Rettete? Und deine Tugend blieb unverletzt? Und ohne Schamröte darf ich dich als meine Gemahlin durch Genua führen?"

[2]) Verrina: „Ehe das Blut Gianettinos diesen häßlichen Flecken aus deiner Ehre wäscht, soll kein Strahl des Tages auf diese Wangen fallen. Bis dahin verblinde u. s. w."

[3]) So hat er zwischen der ersten und zweiten Begegnung seinem neuen Herrn, dem Fiesco selbst, die Orden gestohlen und versetzt.

[4]) Vergl. oben S. 57, 58, 60, 65, 66, 67.

letzten Ergebnis [1]) bestehen, und knüpft die neue Wendung an den Großmutswettstreit des Fiesco und Andreas an und an dessen letzte Worte: „Hast du nie gehört, daß Andreas Doria Achtzig alt ist — und Genua glücklich?“ Darauf antwortete Fiesco zunächst wie in der I. Bearbeitung: „Mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu gleichen?“ Dann aber sind die folgenden Worte: „Nun, ich machte Größe mit Größe wett. Wir sind fertig, Andreas! Und nun Verderben gehe deinen Gang!“ und damit die sittlich bedenkliche Art jenes Großmutswettstreits (vergl. oben S. 62 u. 80) gestrichen, und es folgt ein Monolog, der in gewissem Sinne das aufnimmt, was der beseitigte Monolog II, 19 angeregt hat, und das vorwegnimmt, was Verrina V, 16 gegen die Ehrsucht Fiescos sagt:

„Sorglos setzt er sich auf das weiche Polster seiner Redlichkeit schlafen; fürchtet nichts, weil er Genua glücklich machte — und was will ich? — Gestehe dir die vermessene Falschheit, Fiesco! Nicht die Not deines Vaterlandes, nicht Erbarmen mit leidenden Bürgern — strafbare Ehrsucht hat deinen Arm bewaffnet. Nach einer Krone streckst du diese diebische Hand aus — du vertilgst den Tyrannen nur, einem mächtigern Platz zu machen. Noch ist es Zeit! noch! — Genua liegt noch in süßem, friedlichem Schlummer, ahnet den Sturm nicht, den ich über ihm in pechschwarzen Wolken sammle. Noch, noch kann ich umkehren! Ein Wink von mir entwaffnet das Rebellenheer; die türmende Flut des Aufruhrs kehrt wieder in das Gestade der Gesetze. — — Ha, Feiger! Und vor dir selbst willst du fliehen? Genua zu erobern, bist du gewiß und verzagst, dich selbst zu besiegen? — Vorwärts! Vollende deine Größe, Fiesco! Gehe zuvor Stirne gegen Stirne der Versuchung entgegen, dränge dich erst so nahe — so nahe an den Purpur hin, daß nichts mehr zu thun ist, als die Hand nach ihm auszustrecken — und dann trete weg und entsag ihm! (Er geht, steht plötzlich still, kehrt zurück und bleibt vor dem Palast des Andreas stehen.) Was du bist, bin ich schon, Herzog, aber nimmermehr kannst du werden, was ich bin. Der Frost des Alters zog deine Brust zusammen. Der Begierden hochspringende Quelle ist vertrocknet in deinem Herzen. Hier (auf seine Brust schlagend) ist Jugend, brausendes Blut, wütender Durst nach Gewalt und Vergötterung; Fiescos Ehrgeiz ringt mit Fiescos Tugend. Ein fürchterlicherer Gegner, Andreas, als du jemals auf deinen Meeren fandest, der den ersten nach Gott überwältigte, der Legionen Engel von der Brust des Unendlichen riß — und Fiesco hat ihn bestanden. (Das Heer der Verschworenen marschiert langsam und still auf den Platz.) Der Entschluß steht felsenfest! (Er eilt zu dem Heer hin.) Wohlan, meine Brüder! (Er schwingt das Schwert und ergreift eine Fahne.) Im Namen Gottes und der gerechten Sache! (Indem er an ihrer Spitze gegen das Thor eilt.) Fiesco und Freiheit!“

Die eigentlichen Kampfesszenen werden dann sehr abgekürzt. Gianettino fällt, wie in der ersten Bearbeitung; aber Leonore mischt sich nicht unter die Kämpfenden, stirbt also auch nicht durch des Gatten Hand. Fiesco erscheint als Sieger vor der Signoria, läßt seine Gattin durch Sacco von seinem Siege unterrichten, dem Rat aber durch Calcagno die stolze Botschaft verkündigen:

[1]) „Lebe wohl! Ewig — oder Genua liegt morgen zu deinen Füßen.“

„Gehen Sie hinauf, Calcagno, und melden Sie den versammelten Vätern, der Graf von Lavagna stehe vor der Signoria mit seinem siegenden Heer, der Eroberer auf seinem Boden; Stadt und Meer seien sein; ganz Genua schwöre zu seinen Fahnen; der Überwinder befehle dem versammelten Rat, auseinander zu gehen. Dieses Schwert sei jetzt das Gesetzbuch, diese Armee der Senat. Sagen Sie, Gnade warte auf Unterwerfung, und Tod auf Weigerung — und die Väter der Republik sollen wählen."

Er empfängt als durchlauchtigster Oberherr die Insignien der fürstlichen Würde; dann folgt der letzte Dialog zwischen ihm und Verrina, zunächst ganz in der alten Fassung von V, 16; nur die vergleichende Hinweisung auf den Mohren und den Grund seiner Aufknüpfung ist gestrichen. Verrina beschwört auch hier Fiesco auf den Knieen, den Purpur nicht zu nehmen. Fiesco antwortet lächelnd: „Du wirst erstaunen, wie groß er mich kleiden wird." Da springt Verrina auf und mit dem Ausruf: „Aber nur auf der Bahre!" führt er einen Streich nach Fiesco. Das Geschrei des Volkes: „Fürstenmord, Fürstenmord!" zeigt ihm, daß „Genua selbst den Arm des Mörders aufhalten wolle": „Rasender Thor, der du warst, Verrina!" ruft er. „Ein Mörder wolltest du werden in deinem sechzigsten Jahr[1]), die Freiheit dieses Volks zu verteidigen, und vergaßest zu fragen, ob dieses Volk auch befreit sein will?" So wirft er das Schwert dem Fiesco vor die Füße, erklärt sich als sein Gefangener und bereit, auf das Schafott zu steigen als der erste unter Fiescos Regierung, aber sicherlich nicht als der letzte. Das Volk ruft: „Verräter, stirb! Majestäts-Verletzer!" Dann erklärt Fiesco mit ruhiger Größe:

„Wie schmeichelhaft ist mir diese Wut, Genueser! Jetzt seid ihr da, wo euch Fiesco erwartete. Sicher und schreckenlos kann ich jetzt euren Thron besteigen, da eure Liebe zu mir auch dem allmächtigen Ruf der Freiheit nicht mehr Gehör giebt, da euer furchtbarster Sachwalter sich selbst in die Hände des Henkers liefert, da mit dem Haupt des Verrina die tausendköpfige Hyder Empörung ermordet zu meinen Füßen fällt.[2]) Jetzt, Genueser, haben Zweifel und Furcht an meinem Entschluß keinen Anteil mehr — ein Diadem erkämpfen ist groß, es wegwerfen göttlich. Seid frei, Genueser! (er zerbricht das Szepter und wirft die Stücke unter das Volk) und die monarchische Gewalt vergehe mit ihren Zeichen!"

Das Volk jauchzt: „Fiesco und Freiheit!" Fiesco aber erklärt dem erstaunten Verrina:

„Mit Drohungen wolltest du mir einen Entschluß abnötigen, den mein eigenes Herz nicht geboren hat? — Genuas Freiheit war in diesem Busen entschieden, ehe Verrina noch dafür zitterte — aber Fiesco selbst mußte der Schöpfer sein — (Verrinas Hand ergreifend mit Wärme und Zärtlichkeit) und jetzt doch mein Freund wieder, Verrina?"[3]) Verrina, begeisternd in seine Arme stürzend: „Ewig".

---

[1]) Selbstkritik des Dichters an seiner früheren Darstellung; Aufdeckung des in dieser enthaltenen Widerspruchs; vergl. oben S. 68 u. 80.

[2]) Widerspruch mit seinem eigenen Thun, welches im ganzen Drama nur Leitung einer Verschwörung und Empörung gewesen war.

[3]) Also wiederum das beliebte Thema der Freundschaft. Vergl. oben S. 64 u. 8 Anm. 3.

Fiesco (mit großer Rührung einen Blick auf das Volk geworfen, das mit allen Zeichen der Freude noch auf den Knien liegt): „Himmlischer Anblick — belohnender als alle Kronen der Welt! (Gegen das Volk eilend.) Steht auf, Genueser! den Monarchen hab' ich euch geschenkt — umarmt euren glücklichsten Bürger!"

Danach ist alles, was Fiesco nach jenem letzten Monolog mit seinem emphatischen Schlußwort: „Der Entschluß steht felsenfest!" selbst thut und mit sich thun läßt, eine Scheinkomödie. Die tückische Mordthat Verrinas und sein seltsames Schlußwort: „Ich gehe zum Andreas!" wird zwar beseitigt, ebenso der Wettstreit der Erhabenheit in der ursprünglichen Fassung, nach welchem Verrina über Fiesco, Andreas über Verrina hinauswuchs (s. oben S. 65), aber das Schauspiel der Erhabenheit überhaupt zerstört. Des Andreas Stellung bleibt ganz unklar — er erscheint nach jenem oben mitgeteilten Abschiedswort nicht wieder, und auch sonst wird seiner nur mit den Worten Calcagnos gedacht: „Herzog Andreas entfloh in der Mitternacht. Des Greisen entnervter Arm konnte den stürzenden Staat nicht mehr aufhalten" — die Erhabenheit dessen aber, der jene Scheinkomödie aufführt (Fiesco), sowie dessen, der sie mit sich aufführen läßt (Verrina), streift hart an das Lächerliche und kann durch den rührenden Theatereffekt ganz am Schluß nicht wieder hergestellt werden. Der Dichter zerstört mit dieser Veränderung nicht nur den Charakter Fiescos, sondern auch die Einheitlichkeit in der großen Bewegung der Haupthandlung (s. oben S. 72 ff.), ohne doch etwas besseres dafür an die Stelle zu setzen. Denn die Durchführung des psychologischen Themas (innerer Kampf zwischen Tugend und Krone, s. oben S. 59) bleibt auch hier noch kümmerlich, und der Versuch, Fiesco zum alleinigen Mittelpunkt einer Darstellung der Erhabenheit zu machen, mißglückt, weil die Entwickelung der Handlung aus äußeren und inneren Gründen gleich unwahrscheinlich ist[1].) Darum überzeugt auch die „Erinnerung an das Publikum" wenig, die Schiller bei der ersten Aufführung des Fiesco in Mannheim am 11. Januar 1784[2]) neben den Anschlagzettel drucken ließ:

„Fiesco ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere gleich Strömen nach dem Weltmeer hinsenken; Fiesco, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug; Fiesco, ein großer, furchtbarer Kopf, der, unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müßiggangs, in stiller geräusch-

---

[1]) „Es enthält der abgeänderte Schluß . . . eine vollständige Unmöglichkeit. Der Charakter Fiescos ist von vornherein so angelegt und folgerichtig so durchgeführt, daß er der Versuchung, sich der Herrschaft zu bemächtigen, erliegen muß, daß es ihm unmöglich wird, seinen hochfliegenden Plänen zu entsagen. Wenn er im Widerspruch hiermit auf einmal alle bösen Anwandlungen unterdrückt und von Bürgertugend überfließt, so ist dies ein Bruch mit allen Voraussetzungen, ein Fehler gegen die Hauptregel dramatischen Schaffens, daß die Handlung wahrscheinlich sein und das Verhalten des Helden durchaus seinem uns geschilderten Charakter entsprechen muß." H. Schreyer, a. a. O. S. 25.

[2]) So nach Brahm a. a. O. S. 290, und Boxberger in der Vorrede zu s. Ausgabe des Fiesco S. XLVII. Nach Düntzer a. a. O. S. 24 fand die Aufführung am 19. Januar 1784, einem Sonntage, statt.

loser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet, und die leere lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenpläne und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gären; Fiesco, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziel unfehlbar entgegenlaufen; Fiesco, der nichts fürchtet, als seinesgleichen zu finden, der stolzer darauf ist, sein eigenes Herz zu besiegen, als einen furchtbaren Staat; Fiesco, der zuletzt den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft, und eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volkes zu sein."

Vielmehr wird man in der ersten Bearbeitung nicht nur den Charakter Fiescos, sondern auch das ganze Drama klarer, einheitlicher und in der Gesamtwirkung trotz des vielfach unbefriedigenden Ausgangs immer noch befriedigender finden, als die sogen. Theaterverbesserung. Es ist erklärlich, daß das Publikum bei der ersten Aufführung, weil es sich durch den Schluß vor eine Reihe ungelöster Rätsel gestellt sah, nicht recht ergriffen wurde, sondern kühl blieb.

8. **Die Gesamtwirkung des Dramas** (in der ersten Fassung). Wir fühlen uns aus der unbestimmten und abstrakten Allgemeinheit der Verhältnisse in den Räubern auf festen historischen Boden versetzt, lernen von neuem, wie zuvor an Goethes Götz und Egmont, daß die großen Kämpfe des geschichtlichen Lebens die fruchtbarsten Fundstätten des Dramatischen und des Tragischen sind, spüren auch, wie günstig im besonderen in dieser Beziehung die großen Gärungsmomente der neueren Zeit werden können[1]), in welchen die großen politischen Prinzipien: Demokratie (Republik) oder Monarchie, Despotismus oder patriarchalisches Königtum, das persönliche Recht eines Herrschergenius oder der von der Idee getragenen und durch historische Tradition geheiligten Macht sich herausringen. Wir fühlen auch, daß Schiller mit dieser Schilderung von Zuständen einer historischen Vergangenheit sich von der Gedankenwelt zu befreien suchte, welche die Gegenwart in ihm heraufbeschwor, und daß er, indem er dieselben in solcher Weise behandelte, daß die Revolution schließlich doch nur der Verherrlichung eines patriarchalischen Idealfürstentums dient, weit über seine Zeitgenossen hinauswuchs und, so allgemein gehalten und abstrakt auch die politischen Anschauungen und Ideale im Fiesco noch erscheinen, doch sehr viel reifer war als das Publikum, welches für politische Gedankenkreise noch wenig Verständnis hatte.[2]) Der Dichter hat sodann auch hier noch

---

[1]) Th. Vischer, Ästhetik III, S. 1422: „Der günstigste Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gärungsmomenten der neueren Zeit ... Als Goethe und Schiller nach Egmont, Fiesco, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart griffen, zeigten sie dem neueren Drama den richtigen Weg."

[2]) „Den Fiesco," schrieb Schiller selbst einige Monate nach der ersten Aufführung, „verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name; in den Adern der Pfälzer fließt kein römisch Blut. Die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie."

das Tragische allzu sehr mit der Intrigue verwechselt und in dem an sich richtigen Gefühl, daß es eine Erscheinungsform des Erhabenen sei, schon vorwiegend in dem Wettstreit der Erhabenheit finden wollen, ohne die anderen unerläßlichen Bestandteile jenes Begriffes voll zu würdigen. Aber er hat das Verständnis für das Wesen des echt Tragischen in einzelnen Momenten bereits so deutlich bekundet, daß auch in diesem Drama von neuem der künftige tragische Dichter vernehmlich sich ankündigt. Er hat den Stoff und die Motive zwar auch hier allzu reichlich wuchern lassen, indessen die strömende Fülle der großen Haupthandlung wie der Nebenhandlungen so zu bändigen gewußt, daß der näher prüfende Blick den großen Zug einer Einheitlichkeit wohl erkennt. Und so wird trotz aller Schwächen im einzelnen (s. oben S. 79 ff.) der Gesamteindruck einer hoch bedeutsamen dramatischen Erstlingsschöpfung immer von neuem wieder hergestellt.

9. **Verwandte Stoffe.** Auch in dem Fiesco, wie in den Räubern (s. oben S. 40), werden wir vielfach an Motive in den Dramen Shakespeares erinnert. Unwillkürlich stellen sich zusammen: die Tierfabel des Fiesco II, 8 [1]) und die Fabel des Menenius Agrippa im Coriolan I, 1; die Maske der Narrheit Fiescos II, 4 u. 8 mit der von Hamlet angenommenen Maske; das „Sein und Nichtsein" im II. großen Monolog Fiescos III, 2 mit dem schon in den Räubern (s. oben S. 41) verwerteten Monologe Hamlets III, 1; die Scheinkomödie, welche Fiesco vorbereitet III, 6, 10 u. 11 und in gewissem Sinne auch vorführt IV, 12, und das Schauspiel, durch welches Hamlet für sich die Schuld des Königs zu erweisen sucht. An den Julius Cäsar Shakespeares erinnert der Dichter selbst ausdrücklich durch die Worte Leonores V, 5; „Ich bin Portia"; aber auch durch eine Reihe gleichartiger Vorgänge; vergl. die Sz. II, 14, in welcher über das Leben der zwölf Senatoren entschieden wird, und die Szene im Julius Cäsar IV, 1, wo die Triumvirn über die Proskription ihrer Gegner verhandeln; den Fußfall Verrinas V, 17 unmittelbar vor dem tückischen Attentat auf Fiesco und den Fußfall des Metellus Cimber und seiner Genossen unmittelbar vor der Ermordung Cäsars III, 1; den Verrat der Verschwörung durch den Mohren hart vor ihrem Ausbruch IV, 7 und den ähnlichen Verrat des Artemidorus im J. C. III, 1. Selbst im Ausdruck klingt einzelnes an den J. C. an; der Bau der Rede Fiescos IV, 6 gleicht dem Bau der Rede des Brutus dort III, 2. — Lessingsche Vorbilder aus der Emilia Galotti zeigen sich auch im Fiesco.[2]) „Zwischen dem Prinzen Hettore Gonzaga und dem Grafen Lavagna, zwischen Odoardo und Verrina, zwischen dem Maler Conti und dem Maler Romano, ja selbst zwischen dem Banditen Angelo und dem Mohren Hassan finden sich in der Art

[1]) Vergl. auch Lessings Fabel: „Der Rangstreit der Tiere".

[2]) Vergl. J. Frank in der Zeitschrift für deutsches Altertum von El. Steinmeyer, Bd. XX (N. F. 8) S. 366 ff.

der Charaktere und der dramatischen Ausdrucksweise gewisse Züge der Verwandtschaft, die wir unwillkürlich empfinden. Auch das Bild der Virginia im Fiesco erinnert an das Urmotiv in der Emilia Galotti"[1]), ebenso die Begegnung Gianettinos und Berthas in der Lorenzokirche an die Begegnung des Prinzen mit der Emilia bei den Dominikanern I, 7. Daß es aber recht verkehrt sein kann, aus solcher Ähnlichkeit jedesmal auf eine Abhängigkeit des Dichters von einem Vorbild schließen zu wollen, zeigt die Verwandtschaft solcher Motive, wie die Beteiligung Leonores am Aufstande im Fiesco V, 5 und Klärchens in Goethes Egmont, der erst fünf Jahre später erschien. — Endlich finden wir im Fiesco nicht nur zahlreiche Anklänge an die Räuber (vgl. oben die Nebenthemata S. 66 ff.), sondern auch wie dort (s. oben S. 40) mehrfach solche Motive, die sich wie Vorstudien und Vorarbeiten zur vollkommeneren Ausführung in den späteren Dramen Schillers verhalten. Die große Szene zwischen Andreas und Gianettino II, 13 wiederholt sich in der großen Szene des Don Carlos, wo die Majestät des Großinquisitors sich über diejenige Philipps erhebt V, 10; die Charakterfigur des Sacco, der von sich sagt: „ich bin ein Bettler, wenn die jetzige Verfassung nicht über den Haufen fällt", ist Vorläufer eines Isolani im Wallenstein; den großen inneren Kampf zwischen dem Vollbewußtsein von dem Recht eines geborenen Herrschergenius und der Scheu gegenüber einer historisch gewordenen Herrschermacht kämpft auch Wallenstein durch; der Monolog Fiescos III, 1 erinnert vielfach an den Monolog Wallensteins in Wallensteins Tod, und nicht mit Unrecht nennt Bulthaupt a. a. O. S. 210 Fiesco „einen jungen italienischen Wallenstein; freilich ohne alle Mystik".

[1]) K. Fischer, G. E. Lessing I, S. 187.

III.

Kabale und Liebe.

Ein bürgerliches Trauerspiel.

Litteratur: Außer den oben S. 6 genannten Schriften allgemeineren Inhalts die Erläuterung des Dramas von H. Düntzer, Leipzig 1878.[1]) G. Kettner, Die Komposition von „Kabale und Liebe“ in den „Schillerstudien“, Progr. Pforta, 1894. Ernst Müller, Schillers „Kabale und Liebe“. Tübingen 1892.

---

1. **Zur Geschichte der Abfassung.** Die Entstehung der Dichtung reicht ihren ersten Anfängen nach vielleicht schon in die Stuttgarter Tage; sie fällt vornehmlich in die Zeit des ersten Aufenthaltes in Mannheim-Oggersheim und ging so neben der Arbeit am Fiesco (seiner Überarbeitung) her, diese mannigfach kreuzend und hemmend (vergl. oben S. 43.) Die Vollendung fällt in die Zeit seines Aufenthaltes in Bauerbach bei Meiningen, wo Schiller in der Besitzung der Mutter seines Freundes Wilh. v. Wolzogen ein Asyl und gastliche Aufnahme gefunden hatte (von Anfang Dezember 1782 bis Ende Juli 1783). Das neue Drama brachte dem Dichter zunächst auf ein Jahr die Anstellung eines „Theaterdichters“ an dem „National-Theater“ in Mannheim nebst einem kleinen Gehalt ein.[2]) Daselbst erschien dann auch das Drama, als ein „bürgerliches Trauerspiel“, im Buchhandel zu Anfang d. J. 1784[3]) und wurde bald darauf eben dort auch mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt. Aber auch in die Beschäftigung mit dieser Dichtung drängt die rastlos suchende schöpferische Gestaltungskraft des Dichters neue Bilder; schon in Bauerbach beschäftigten ihn das tragische Schicksal der Maria Stuart und des Don Carlos. — Zehn Jahre vor „Kabale und Liebe“ war Goethes Werther erschienen (1774), der Typus sentimentaler Darstellung einer unglücklichen Liebe; gleichzeitig mit Kabale und Liebe (1784) erschienen die Luise von Voß, das Bild eines von aller Sentimentalität freien Stillglücks

---

[1]) Von diesem Drama gilt in ganz besonderem Sinne, was oben S. 4 bemerkt wurde, daß die Schule verpflichtet ist, das oftmals irre geleitete Urteil des Schülers über die ihm vielfach besonders sympathischen Dramen richtig zu stellen, sich aber auch begnügen muß, dem Schüler, nachdem er die Dichtung zu Hause sorgsam gelesen hat, eine richtige Total-Auffassung zu vermitteln.

[2]) Die in diesem Jahre von M. Martersteig herausgegebenen Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789 melden unter dem 15. Oktober 1783: „Auch wohnte Herr Schiller als Theaterdichter zum erstenmale dieser Sitzung („des Churfürstlichen Hoftheater-Ausschusses“) bei.“

[3]) Den Titel: „Kabale und Liebe“ statt des ursprünglichen: „Luise Millerin“ wählte Schiller erst auf den Rat des bekannten Schauspielers und Dichters Iffland.

der Liebe auf dem Hintergrunde des bürgerlichen Kleinlebens der Gegenwart, aber auch die Jobsiade von Kortüm und Blumauers Travestie der Äneide, die äußersten Gegenpole zu jeder Sentimentalität: d. h. Schiller steckte noch tiefer in der Periode der Sentimentalität, welche Goethe längst hinter sich hatte und die auch sonst litterarisch überwunden zu sein schien, in welcher das große Publikum selbst freilich noch lange befangen blieb.

2. **Frage nach der Gattung, zu welcher das Drama zu rechnen sein wird.** Der Stoff ist völlig frei erfunden.[1]) Die Handlung bewegt sich nicht auf dem Boden des großen politischen und geschichtlichen, sondern des bürgerlichen Lebens; sie ist Familiengeschichte, aber mit zeitgeschichtlichem Hintergrund. Denn die Zeichnung der sozialen Zustände in Kabale und Liebe trägt zum großen Teil die Züge der damaligen Gegenwart. Die schroffe Scheidung der Stände des Adels und des Bürgertums, die Willkürherrschaft der Fürsten und ihrer allmächtigen Räte, die Maitressen-Wirtschaft und das von da aus in das Land gehende sittliche und finanzielle Verderben, der Verkauf von Unterthanen an eine fremde Macht und für einen fremden Krieg — alles das hatte man in der damaligen Wirklichkeit oft gerade der kleinsten Höfe am deutlichsten vor Augen. Und wenn nun diese Zustände mit kühnem Freimut auf die Bühne gebracht und dort in ihrer Hohlheit mit dem Ausblick auf ihren Zusammenbruch aufgezeigt wurden, so ist der Boden auch hier wie in den Räubern und im Fiesco ein revolutionärer. Auch dieses Drama gehört in die Reihe der Revolutions-Dichtungen, welche die bald darauf folgende Revolutions-Epoche poetisch vorwegnehmen (vergl. oben S. 49). — Das Drama bezeichnet im Vergleich zu dem Fiesco ein Zurücktreten von der Bahn des rein historischen Dramas; sieht man indessen auf den zeitgeschichtlichen Charakter, so läßt die Reihe: „Räuber", „Fiesco", „Kabale und Liebe" einen Fortschritt insofern erkennen, als „Die Räuber" sich begnügen, das Zeitgeschichtliche als ein Phantasiebild auf einen abstrakten Boden zu verlegen und es mehr erraten zu lassen, als deutlich zu zeigen, „Fiesco" es durch die Darstellung geschichtlicher Ereignisse einer ähnlichen Epoche hindurchfühlen läßt, „Kabale und Liebe" aber unmittelbar in die Gegenwart selbst hineingreift und die Zeitgeschichte lebenswahr und handgreiflich schildert. Unter diesem Gesichtspunkt wird der scheinbare Rückschritt gegenüber dem historischen Drama „Fiesco" zu einem gewissen Fortschritt. Das deutsche Volk konnte zu der italienischen Revolution des 16. Jahrhunderts wie zu dem Helden Fiesco selbst kein inneres Verhältnis gewinnen und blieb deshalb diesem Drama gegenüber verhältnismäßig kühl (s. oben S. 87): in Kabale und Liebe erkannte es seine eignen Zustände wieder und die großen Fragen

[1]) Die Erzählung, durch welche G. Freytag, Technik des Dramas S. 8, zu veranschaulichen sucht, wie vom Dichter der rohe Stoff zu einer poetischen Idee vergeistigt wird, ist ein ganz frei erfundenes Beispiel.

(Selbständigkeit und Gleichberechtigung des dritten Standes), welche das ganze damalige Geschlecht bewegte; vornehmlich der nachdrücklichen Deutlichkeit, mit welcher hier der zeitgeschichtliche Charakter zur Anschauung gebracht wurde, verdankte dieses Drama seine große und nachhaltige Wirkung.[1]) Auch ein Vergleich mit Lessings Emilia Galotti läßt den Fortschritt erkennen: dort eine tragische Familiengeschichte in dem Kreise des Adels und der kleinen Fürsten auf italienischem, also fernem und fremdem Boden; hier eine tragische Familiengeschichte in dem Kreise des deutschen Bürgertums aus der Gegenwart (vergl. Bd. I, S. 37 u. 38). Damit hängt aber auch zusammen, daß Kabale und Liebe stärker als irgend eines der bisherigen Dramen Schillers das Tendenziöse hervortreten läßt; ob und wie weit zum Vorteil der ganzen Dichtung, das wird zum Schluß in der Gesamtwürdigung berührt werden müssen.

Man fragt bei diesem Ergebnis um so erwartungsvoller, ob das Drama in die Gattung der psychologischen zu rechnen sei? Die volle Antwort wird hier mehr als bei einem anderen Drama Schillers erst nach vollständiger Durcharbeitung der Dichtung gegeben werden können. Indessen wird vorläufig schon dies festzustellen sein, daß uns im Hauptthelden die Wandlung einer leidenschaftlichen Liebe in zerstörende Eifersucht, in der Heldin Luise M. ein erschütternder Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater, in ihrem Gegenbilde, der Lady Milford, eine die Vergangenheit sühnende innere Läuterung durch die Macht einer idealen Liebe(?), also doch wohl bedeutsame innere Erfahrungen und Kämpfe, sowie psychologische Probleme anziehender Art vorgeführt werden — ob aber in derjenigen Größe und mit derjenigen Wahrheit, welche berechtigen

[1]) Vgl. Goethe in Wahrheit und Dichtung (Cottasche Ausgabe, Bd. 22 S. 148): „Der Deutsche, gut und großmütig von Natur, will niemand gemißhandelt sehen. Weil aber kein Mensch, wenn er auch noch so gut denkt, sicher ist, daß man ihm nicht etwas gegen seine Neigung unterschiebe, auch das Lustspiel überhaupt immer etwas Schadenfreude bei dem Zuschauer voraussetzt oder erweckt, wenn es behagen soll, so geriet man auf einem natürlichen Wege zu einem bisher für unnatürlich gehaltenen Benehmen; dieses war: die höheren Stände herabzusetzen und sie mehr oder weniger anzutasten .... Den entschiedensten Schritt that Lessing in der Emilia Galotti, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind. Alle diese Dinge sagten dem aufgeregten Zeitsinne vollkommen zu .... Von dieser Zeit an wählte man die theatralischen Bösewichter immer aus den höheren Ständen; doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Civiletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft dann doch noch die Justitiarien, als Bösewichter der ersten Instanz, ihren Platz fanden." — Über die Einwirkung der äußeren Lebensverhältnisse des Dichters auf die Entstehungsgeschichte von K. u. L. vgl. Minor a. a. O. II; daselbst S. 112: „Der Plan dieses bürgerlichen Trauerspiels tritt gleichzeitig mit der bürgerlichen Misère in Schillers Leben hervor: den Haß gegen seinen hochgestellten Unterdrücker im Herzen, hat er es im Unglück empfangen; im Unglück hat er das Stück ausgeführt, in welchem Luise Millerin dem Herzog sagen will, was Elend ist. Ein Aufschrei des unterdrückten und duckenden Bürgertums ist es geworden."

könnte, das Drama in besonderem Sinne ein psychologisches, ein „Seelendrama“ zu nennen, das wird zum Schluß erst näher zu prüfen sein.

3. **Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung** (Spiel und Gegenspiel). Leicht unterscheidet man Gegensätze, die sich durch die Handlung des ganzen Dramas hindurchziehen, und Gegensätze, welche erst im Laufe der Entwicklung heraustreten. Zu den ersteren gehören die Gegensätze: I. Präsident und der Major, d. h. Vater und Sohn; II. Ferdinand und Wurm als Rivalen in der Werbung um die Luise; III. Miller und der Präsident, ein Gegensatz, der sich im Laufe der Handlung erweitert zu dem von Bürgerstand und Adel, ja zu dem weiteren von Bürger und Fürst; denn dieser wird von dem Präsidenten in den Konflikt mit dem alten Miller hineingezogen. Daneben werden im Fortgang der Handlung zu Trägern von Spiel und Gegenspiel: 1. Luise M. und Lady Milford als Nebenbuhlerinnen in ihrer Liebe für Ferdinand; aber auch 2. Lady M. und Ferdinand mit dem Gegensatz von Werbung und Verschmähung einer Liebe; sodann 3. die Liebenden, Ferdinand und Luise, selbst, als die Eifersucht des einen, der anscheinende Verrat der anderen sie getrennt und zu Gegnern gemacht hat; 4. der Hofmarschall und der Major; ihr Verhältnis führt zu einer Posse von Spiel und Gegenspiel. Endlich bringt der Schluß unerwartet ein neues kurzes Spiel und Gegenspiel, mit der feindlichen Gegenüberstellung der bisher eng verbundenen Genossen (5.) Präsident und Wurm. — Das alle diese verschiedenen Formen von Handlung und Gegenhandlung Verbindende ist die Kabale = Intrigue. Diese scheint der Hauptsache nach erst mit dem III. Akt zu beginnen, als Wurm, nachdem das Mittel des Zwanges fehlgeschlagen war, dem Präsidenten rät, den Sohn durch Kabale von seiner Geliebten zu trennen. Aber wir werden (II, 1) durch die Lady M. belehrt, daß auch jener Zwang, die dem Major aufgenötigte Verbindung mit ihr, ein Werk nicht nur einer Hofkabale, durch welche der Präsident sich das ihm unentbehrliche Vertrauen des Fürsten dauernd sichern, diesen „in dem Netze seiner Familie halten“ will (I, 5), sondern mehr noch eine Liebesintrigue, ein Werk der Lady selbst sei. Der Charakter der Intrigue teilt sich dann dem Rivalentum aller übrigen Personen mit und schafft innerhalb jener beiden großen Intriguen einerseits des Präsidenten gegenüber seinem Sohn, anderseits der Lady M. gegenüber ebendemselben eine Reihe von kleinen Intriguen: in dem Verhältnis der Lady M. zur Luise, die von jener in den Dienst genommen werden soll, um dadurch ihren Besitz für den Major unmöglich zu machen; in dem Scheinverhältnis des Hofmarschalls zum Major, wo die jenem aufgenötigte Rolle zur Posse einer Intrigue führt, endlich in dem Verhältnis der Liebenden selbst, wenn die Geliebte gezwungen zu sein meint, wider ihren Willen eine Scheinintrigue von gleichwohl furchtbarstem Ernst gegen ihren Geliebten ins Werk zu setzen. Eine gemeinsame Intrigue verbindet in der dargestellten Handlung den Präsidenten und seinen Sekretär; in

Wahrheit aber sind auch sie intriguante Rivalen, die sich durch gemeinsame Schuld gefährdet, gegenseitig argwöhnisch zu überwachen haben[1]), bis zum Schluß die Maske von beiden fällt, und sich zeigt, daß die scheinbare Kreatur des Präsidenten doch den Meister überragt (ähnlich wie der Mohr den Fiesco). Allein in dem Verhältnis Millers zum Präsidenten ist nichts von einer Intrigue, sondern nur gerader und offner Gegensatz. Das Ergebnis ist, daß auch hier wie in den Räubern und im Fiesco (vergl. S. 24 u. 51) die Intrigue zu dem die Handlung und den Charakter des Dramas Bestimmenden wird.

4. Die Haupt- und Nebenthemata (-Motive) und ein Durchblick durch ihre Durchführung.

Wir beginnen mit demjenigen Hauptthema (-Motiv), das aus der zeitgeschichtlichen Tendenz des Dramas abgeleitet werden kann, weil damit von vornherein das Bild des Hintergrundes gewonnen wird, welcher die in denselben eingetragenen Bilder aus der Familiengeschichte so bedeutsam macht. Dieser Hintergrund zeigt: einen ganz dem Genusse lebenden, gewissenlosen Fürsten, der selbst eine Null, nur ein Werkzeug ist in der Hand seines allmächtigen Ministers (vergl. das Verhältnis Marinellis zu dem Prinzen in der Emilia Galotti). Dieser hat die Gewalt[2]) und braucht sie despotisch so, daß der Despotismus zur Anarchie wird. Er ist zu dieser Macht gelangt „durch Hinwegräumung seines Vorgängers“, die von einer Intrigue der „biegsamen Hofkunst“ vorbereitet, durch tückischen Verrat eingeleitet wurde (III, 1) und mit einer Mordthat (III, 4) endete, die „blutig in das Inwendige ihres Urhebers einschneiden“, „den ewigen Skorpion des Gewissens“ in ihm wachrufen sollte (I, 7) und die Strafe des Blutgerüstes gewärtigen ließ (V, Schluß). Andere sind teils als gelehrige Schüler und thätige Mithelfer (Wurm)[3]), teils als einfältige, aber den Nutzen mit hinwegnehmende Kreaturen (Hofmarschall) in das Verbrechen hineinverstrickt, bei dem auch falsche Briefe und Quittungen eine Rolle gespielt haben (I, 5, III, 2). So stellt sich eine Reihe von schurkischen Personen dar, in welcher der nächste den Voraufgehenden immer an Charakterlosigkeit oder Schurkerei übertrifft: der Herzog, Hofmarschall, Präsident, Wurm. Ihr Treiben aber enthüllt ein Schauspiel großer und kleiner Hofkabalen, um das sich in weiteren Kreisen herumlegt: das Schauspiel einer kupplerischen und verschwenderischen Maitressenwirtschaft, eines Unterthanenverkaufs — die stärkste Bezeugung

---

[1]) I, 5. Präsident: „Wenn Er plaudert —“ Wurm: „So zeigen Excellenz meine falschen Handschriften auf!“ (geht ab). Präsident: „Zwar bist du mir gewiß! Ich halte dich an deiner eigenen Schurkerei, wie den Schröter am Faden!“

[2]) „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum.“ — Er will dem Sohne die ebene Straße „zunächst nach dem Throne“ öffnen, „zum Throne selbst, wenn anders die Gewalt so viel wert ist, als ihre Zeichen“ (I, 7).

[3]) Dieser darf zum Präsidenten sprechen „wie ein Verdammter zum Mitverdammten“ (III, 1).

äußerster Gewissenlosigkeit eines Fürsten — und eines allgemeinen Ruins des Landes. Dem gegenüber treten die ersten Freiheitsregungen eines gesunden, ehrenfesten Bürgersinnes (Miller, der Kammerdiener), die Auflehnung einer die Standesvorurteile verachtenden, über die Hohlheit, Unwahrheit und sittliche Fäulnis der höfischen Kreise sich erhebenden, wahrhaft adligen Natur (Ferdinand), endlich der Ausblick auf die stolze Anschauung eines fremden freien Volkes in der Lady M., welche „Erbarmen gegen das deutsche Volk“ lehren will (IV, 9). — Die Absicht des Dichters, die Darstellung dieses Hintergrundes zu einem Hauptmotiv des Dramas zu machen, tritt deutlich genug hervor; dasselbe wird sich etwa so fassen lassen: Aufdeckung der sittlichen Fäulnis, die von der Willkürherrschaft eines gewissenlosen Hofes und seiner Kreaturen ausgeht; die ersten Regungen einer auf Befreiung von diesem Zwang gerichteten Gegenbewegung. (Hauptmotiv I.) Somit liegt das Motiv in einer Linie mit dem verwandten in den Räubern s. S. 22, im Fiesco s. S. 52, sowie in der Emilia Gal. s. Bd. I, S. 38. Auch rechtfertigt der Ausgang diese Auffassung; denn er zeigt den inneren Zusammenbruch jenes sittlich hohlen Despotismus und der damit zusammenhängenden Zustände, nachdem sie durch den Mund der Favoritin des Fürsten selbst ausdrücklich gerichtet worden sind, das häusliche Glück zweier Familien vernichtet, die Hauptschuldigen aber, ehe sie das richterliche Urteil für ihre Verbrechen empfangen, ebenda gestraft sind, wo die Strafe sie am empfindlichsten traf: den Präsidenten durch den Verlust des Sohnes, den groß zu machen seines Lebens Ziel und selbst seiner Verbrechen Grund gewesen war[1]), den Sekretär durch den erschütternden Untergang der Luise, deren Besitz er durch seine Kabale hatte erringen wollen, deren Tod er nicht gewollt, aber doch verschuldet hat.

Aber die eigentliche Durchführung dieses Themas fordert manche Fragen heraus. Es wird mehr ein Hintergrund für soziale Kämpfe gezeigt, als diese selbst, und mehr der Dichter nimmt sie auf, als die handelnden Personen. Der Major droht, um seine persönliche Angelegenheit zu retten, mit der Aufdeckung der verbrecherischen Herkunft der alle niederdrückenden Willkürherrschaft seines Vaters; der alte Miller kämpft mannhaft und tapfer, aber doch nur einen Kampf der Verteidigung, nämlich für die Wahrung des eigenen Hausrechts; Luise erkennt wohl die schmachvollen Zustände in den regierenden Kreisen und klagt sie an[2]), unterwirft sich aber dem Zwang so willenlos, daß sie sich zur Vernichtung ihrer Ehre und ihres besseren Selbst zwingen läßt; die Lady Milford endlich,

---

[1]) „Wem zulieb bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen? ... Wem hab' ich durch die Hinwegräumung meines Vorgängers Platz gemacht?“ u. s. w. (I, 7.)

[2]) III, 6. Luise: „Der Herzog, der meinen Vater auf Tod und Leben richten lassen muß, weil einige Bösewichter wollen; der zu dem ganzen Prozeß der beleidigten Majestät nichts hergiebt, als eine Majestät und fürstliche Handschrift.“

welche ebenfalls das sündliche Treiben brandmarkt, hat an demselben doch selbst — schwerlich ganz blind — teilgenommen. Weil der Dichter Zustände seiner Zeit zeichnet, wagt er nicht die Sprache zu führen, die er im Fiesco, und die Lessing in der Emilia Gal. bei der Zeichnung vergangener und fremder Zustände führen konnten. So werden die aus der Familiengeschichte entnommenen Motive zu den eigentlichen Hauptmotiven.

Zu dem nächstliegenden dieser Hauptmotive leitet der Titel „Kabale und Liebe". Es wird uns vorgeführt der Kampf einer starken Liebe mit einer zweifachen Intrigue, sowohl derjenigen, die vom Präsidenten und Wurm, wie derjenigen, die von der L. Milford ins Werk gesetzt wird (Hauptmotiv II). Dieser Kampf ist zugleich ein Kampf der Freiheit und der natürlichen Rechte des Herzens mit dem Zwange verkehrter Standesvorurteile, der verbildeten gesellschaftlichen Verhältnisse, der „Konvention", der „Mode" und der Kabale.[1]) Aber die Durchführung auch dieses Motivs giebt zu manchen Bedenken Anlaß. Was thut Ferdinand, der Hauptheld dieses Kampfes, ihn durchzuführen? Er versucht zwar am Ende des II. Aufzugs alle „menschlichen Mittel", seine Liebe und Geliebte dem Vater gegenüber zu verteidigen, und ist schließlich sogar entschlossen, ein „teuflisches" anzuwenden, nämlich die Ehre und das Leben des eigenen Vaters auf das Spiel zu setzen, um die Ehre der Geliebten zu schirmen — aber er wird bald darauf sehr wenig heldenhaft das Opfer einer außerordentlich plump angelegten Intrigue und läßt seine Liebe umschlagen in die Leidenschaft zerstörender Eifersucht. Die Heldin anderseits verleugnet, wenn auch gezwungen (?), ihre Liebe, wird dem Geliebten äußerlich und sich selbst innerlich untreu und läßt so ihre Liebe wenigstens anscheinend umschlagen in Verrat. So ist der Ausgang des Kampfes nicht der Sieg der Liebe, sondern ihre Selbstvernichtung, und soweit ist das bezeichnete Motiv (II) höchstens in der ersten Hälfte des Dramas durchgeführt; in der zweiten ist es zu einem anderen geworden, zu einem Motiv psychologischer Art: der Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Leidenschaft der Eifersucht (Hauptmotiv III).

Aber auch hier fordert die Durchführung Bedenken und zwar der stärksten Art heraus, weil sie auf dem sittlichen Gebiet liegen. Der Thatbestand ist dieser: Eine ehrlose Handlung wird der Luise aufgenötigt; sie wird nicht etwa nur zum Aufgeben ihrer Liebe, sondern zum

---

[1]) Ferdinand (I, 4): „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen? ... Ich bin ein Edelmann. — Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall" u. s. w. — II, 3: „Sie werden mich an Stand — an Geburt — an die Grundsätze meines Vaters erinnern! aber ich liebe. — Meine Hoffnung steigt um so höher, je tiefer die Natur mit Konvenienzen zerfallen ist. — Mein Entschluß und das Vorurteil! — Wir wollen sehen, ob die Mode oder Menschheit auf dem Platze bleiben wird." — II, 5: „Ich will seine Kabalen durchbohren. — Durchreißen will ich alle diese eisernen Ketten des Vorurteils. — Frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln."

Verrat an derselben, zur Selbsterniedrigung gezwungen. Um das Leben des Vaters zu retten, wird die Tochter bestimmt, einen Brief an den Hofmarschall zu schreiben, der ihr Verhältnis zu dem Major als eine „unerträgliche Maske“ bezeichnet, sein mannhaftes Eintreten für ihre Ehre seinem Vater gegenüber (II, 7) als eine „possierliche“ Komödie, von der sie sich, um nur nicht laut aufzulachen, durch eine Ohnmacht befreit habe; der Brief bekundet ferner ihr „zärtliches“ Einvernehmen mit dem Hofmarschall und giebt diesem zum Schluß Anweisung, wie er hinter dem Rücken des Majors zu einer Zusammenkunft mit ihr gelangen könne. Sie hat dann schließlich „das Sakrament darauf zu nehmen, diesen Brief für einen freiwilligen zu erkennen“ (III, 6). — Begründet wird die Möglichkeit dieses Schrittes dadurch, daß sie das Leben ihres Vaters gefährdet sieht. Vater und Mutter sind verhaftet worden (III, 1 u. 3); der Vater, wie ihr gesagt wird, ist wegen „Verletzung der Majestät des Herzogs, in der Person seines Stellvertreters“, mit einem „Kriminalprozeß, d. h. Gericht um Leben und Tod“ bedroht (III, 6). Das muß ihr wahrscheinlich dünken: denn sie selbst war Zeuge gewesen, wie der Präsident für die von dem alten Miller ihm angethane Beschimpfung schreckliche Genugthuung verlangte und mit Zuchthaus, Pranger, ja mit dem Galgen gedroht hatte (II, 6 und 7). Sie fühlt, daß sie selbst und ihr Verhältnis zu Ferdinand den ersten Anlaß zu der furchtbaren Verwicklung gegeben hat. Der Vater läßt ihr angeblich sagen: „Meine Luise hat mich zu Boden geworfen, meine Luise wird mich auch aufrichten“ (III, 7). So wird ein neues anziehendes Motiv in die Innenhandlung hineingetragen: der innere Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und derjenigen zum Vater (Hauptmotiv IV).[1]) Sie spricht selbst von diesem Kampf: „Ich hab' einen harten Kampf gekämpft! Er weiß es, Vater, Gott gab mir Kraft. Der Kampf ist entschieden“ (V, 1). Auch ist der Übergang zu ihrer Entscheidung psychologisch sehr geschickt begründet. Mit ihrer Frage: „kann ich ihn zwingen, daß er mich hassen muß?“ (III, 6), bahnt sie selbst Wurm den Übergang zu seinem Bubenstück, das er unmittelbar darauf ins Werk setzt.

Aber alle diese Punkte erklären die That der Luise nur zum Teil und können sie niemals von dem Vorwurf einer ehrlosen Handlungsweise befreien. „Ich kenne nichts Schwereres als die Schande“ hatte sie soeben noch gesagt (III, 6), und doch willigt sie gleich darauf in die denkbar schwerste Schande. Das nächstliegende Mittel, den Geliebten, der noch kurz zuvor so mannhaft für sie eingetreten war und mit einem geheimnisvollen Wort vermocht hatte, die höchste Gefahr zu beschwören, in ihrer jetzigen drangsalsvollen Lage um Hilfe anzugehen, bietet sich ihr nicht dar; sondern erst, als es zu spät ist, wendet sie sich an ihn (V, 1).

Und wenn sie auch in dem Zusammensein mit dem Geliebten, welches dieser entscheidenden Szene vorauf ging (III, 4), bereit gewesen war, ihm

---

[1]) Dieses Motiv wird nachher noch besonders verfolgt werden.

zu entsagen, und wenn schon da der Kampf zwischen der Liebe zu dem Geliebten, dem sie in heimlicher Flucht folgen soll, und zu ihrem Vater, den sie nicht verlassen will, eingeleitet worden war, so hatte sie doch ebendort, um das von ihr gebrachte Opfer zu begründen, erklärt: „Wenn nur ein Frevel dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, dich zu verlieren." Sollte sie nun fähig sein, durch einen Frevel viel schwererer Art ihn von sich zu stoßen, ihn zu unnatürlichem Hasse zu zwingen, die Rechte des Herzens, die Ferdinand für sie beide dem Zwang der Verhältnisse gegenüber verteidigt hatte, nunmehr selbst so zu verleugnen und in den Kot zu treten, daß sie die Schande auf sich nimmt und in diese auch den Geliebten mit hinein verstrickt, ohne vorher das Äußerste versucht zu haben, solche Schmach abzuwenden? Von dem Weg zum Herzog wird sie durch die Hinweisung Wurms zurückgeschreckt, daß sie selbst der Preis für die Begnadigung ihres Vaters sein werde; aber war sie, die später ihrer Stärke so hochtönend sich rühmte[1]), so wenig stark, daß sie besorgen konnte, auf entehrende Zumutungen des Herzogs keine tapfere Antwort zu haben? Anders lag hier der Fall als bei der Emilia Gal., welcher die Rückerinnerung an eine zu sühnende frühere Schuld Worte der Besorgnis eingab, sie werde dem Fürsten gegenüber vielleicht nicht stark genug sein (vergl. Bd. I S. 78). Auch der andere Weg, den teuflischen Eingriff in das Heiligtum der Familie vor dem ganzen Volke aufzudecken, und dieses zur Hilfe aufzurufen gegen solchen Zwang, wie Klärchen das Volk zur Rettung Egmonts aufruft, kommt ihr nicht in den Sinn. (Es kommt bei dieser Erörterung jetzt nicht darauf an, ob für den Dichter ein solcher Ausweg möglich war: etwa eine allgemeine Erhebung des Volkes gegen den Despotismus, wie sie in der Geschichte der Lucretia und Virginia die Folge eines rohen Eingriffs in das Heiligtum der Familie wurde, sondern nur, ob die Lage für die Geliebte Ferdinands wirklich eine so zwingende war, daß dadurch die Wahl eines entehrenden Mittels genügend erklärt wird.) Sie meint später (V, 1), die Liebe sei „schlauer und kühner als die Bosheit", aber sie zeigt jetzt weder das eine noch das andere, sondern giebt sich gebrochen und willenlos in die Schmach gefangen mit einer Schwäche, die auch nicht etwa aus ihrer Gemütsbewegung psychologisch genügend erklärt werden kann. Denn was davon vorhanden war, mußte unter der Entrüstung weichen, in welche die Aufzwingung einer ehrlosen Handlung sie hätte versetzen sollen. — Diese Lösung ist nicht Darstellung eines erhabenen Heldentums, sondern einer tiefen Selbsterniedrigung, und das Opfer, welches sie der kindlichen Liebe bringt, konnte in dieser Gestalt, weil es für die Tochter mit einem schweren sittlichen Makel verbunden ist, niemals im Sinne des alten, ehrenfesten, über die Ehre des Hauses so treu wachenden Vaters

[1]) V, 1: „Gott gab mir Kraft! . . . man pflegt unser Geschlecht zart und zerbrechlich zu nennen! Glaub' Er das nicht mehr. Vor einer Spinne schütteln wir uns, aber das schwarze Ungeheuer Verwesung drücken wir im Spaß in die Arme!"

sein. Am wenigsten konnte er solches Opfer selbst gewünscht haben. Als ein unsühnbares Sakrilegium vollends wird der schlichten Frömmigkeit des Mannes, der seine Tochter so beweglich vor der entsetzlichsten Sünde des Selbstmordes warnt[1]), der sie beschwört, sich „vor des Allwissenden Thron nicht mit einer Lüge zu wagen“, die Handlung erschienen sein, mit welcher Luise ihr entehrendes Werk besiegelt, wenn sie das Sakrament zur Bekräftigung, und die Heiligkeit Gottes des Allwissenden selbst zur Mitwirkung ihrer frevlen Lüge mißbraucht. Zwar wird nach dem Dichter vorausgesetzt, daß auch der Vater und die Mutter bereit sein werden, sich zur Geheimhaltung des ganzen Vorgangs eidlich zu verpflichten, d. h. durch einen Meineid den Betrug zu bestätigen (III, 1), aber doch mit wenig innerer Wahrscheinlichkeit; denn wenn Wurm die Frage des eidvergessenen Präsidenten: „einen Eid, was wird ein Eid fruchten? Dummkopf! (III, 1)“ mit der Antwort beschwichtigt: „nicht bei uns, gnädiger Herr! bei dieser Menschenart alles“ und damit zugesteht, daß für diese Menschenart ein Eid noch was bedeute, so wird solche Gewissenhaftigkeit sich nicht erst nach dem Eide einstellen, ihn zu halten, sondern sie wird vorher verhindern, ihn zu schwören. Und wenn Luise selbst kein anderes Wort auf diese letzte Zumutung Wurms hat als dies: „Gott! Gott! und du selbst mußt das Siegel geben, die Werke der Hölle zu verwahren?“ so beweist sie, daß sie die gotteslästerliche Bedeutung dieser Handlung wohl versteht, aber doch nicht die Kraft besitzt, eine so furchtbare Versuchung von sich zu weisen. So können wir die Motivierung des Dichters hier nicht als überzeugend, für die Heldin nicht als zwingend anerkennen[2]) und müssen die Lösung, weil sie auf eine unsittliche Handlung sich gründet, für durchaus unbefriedigend erklären. Wie weit liegt sie ab von der sittlich erhabenen und sittlich befreienden Lösung, mit welcher Goethes Iphigenie sich ohne Verletzung des Gewissens aus der furchtbarsten und anscheinend zwingendsten Notlage herauszieht (vergl. Bd. I, S. 394 ff. u. 418 ff.), oder selbst von jener Erhabenheit des sittlichen Willens, mit welcher Emilia Galotti, um jeder Versuchung zu einer entehrenden Handlungsweise mit eins zu entgehen, die Bande einer unlösbaren Umstrickung zerreißt? (vergl. Bd. I, S. 78). Damit wird nicht gesagt, daß Schiller hier einen gleichartigen Weg hätte wählen sollen — nur der Abstand zwischen einer sittlich erhabenen, auch uns erhebenden und einer unsittlichen, uns niemals befriedigenden, sondern vielmehr tief verletzenden Art der Lösung soll veranschaulicht werden, und daß somit die ganze Erfindung dieser Lösung, die durch eine Verwechselung des Tragischen mit der Intrigue veranlaßt wird, sowie durch den Wunsch, das anziehende Motiv: Konflikt zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater durchzuführen, unhaltbar war.

---

[1]) V, 1: „Selbstmord ist die abscheulichste Sünde, mein Kind! — Die einzige, die man nicht mehr bereuen kann, weil Tod und Missethat zusammenfallen.“

[2]) Im geraden Gegensatz zu L. Bellermann a. a. O. S. 174.

Weitere Bedenken erregt die Durchführung des Motivs (III): **Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Leidenschaft der Eifersucht**, wenn man auf den **Major** sieht. Hier ist die Begründung zunächst durchaus kunstvoll vorbereitet und angelegt. Eine Hinneigung zur Eifersucht liegt von vornherein in dem Charakter Ferdinands. „Ich müßte mich schlecht auf den Barometer der Seele verstehen," sagt Wurm (III, 1), „oder der Herr Major ist in der **Eifersucht** schrecklich wie in der **Liebe**." Diese Hinneigung verrät sich deutlich genug schon bei dem ersten Zusammensein mit der Geliebten (I, 4), in der ängstlichen, fast argwöhnischen Überwachung derselben, mögen auch manche der Äußerungen dort noch harmlos genommen werden können.[1]) Als er dann später (III, 4) sie zu bestimmen wünscht, heimlich mit ihm zu fliehen, jene aber unter Verweisung auf ihre Pflichten gegen den greisen Vater sich diesem Vorhaben widersetzt und dabei das Wort fallen läßt: „wenn nur ein **Frevel** dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, dich zu verlieren," da weckt dieser Schlußsatz seine eifersüchtigen Empfindungen. Er nimmt im Fortgang dieser Szene das schwere Opfer ihrer Entsagung als Zeichen dafür, daß ihre Liebe erkaltet sei, lodert auf in wilder Leidenschaft der Eifersucht und scheidet mit dem bestimmten Verdacht, ein anderer Liebhaber fessele sie.[2]) So ist er bereits sehr empfänglich für die Versuchung, welche bald darauf an ihn herantritt, hält von vornherein das für möglich, was er bei klarem Blick für unmöglich hätte halten müssen[3]), fällt von Eifersucht völlig geblendet in die im Grunde sehr plump ihm gestellte Falle und verharrt auch in dieser rasenden Leidenschaft, als ihm die Entdeckung durch das Geständnis des Hofmarschalls ganz nahe gelegt wird.[4]) Ja, jener jähe Umschlag bringt einen zweiten Umschlag unwahrscheinlichster Art hervor in dem Verhältnis zu seinem Vater, dessen „warme, edle, gerechte, wahrhaft väterliche Gesinnung, Weisheit und Güte, dessen himmlisches Mitleid" er in überschwenglicher Weise preist, dem gegenüber er sich selbst einen verworfenen Menschen nennt und den er um seine Verzeihung und seinen Segen flehentlich bittet. — Mit sehr feiner psychologischer Kunst ist die innere Entwicklung in der letzten Be-

---

1) „Rede mir Wahrheit! du bist's nicht (nämlich heiter)! Ich schaue durch deine Seele, wie durch das klare Wasser dieses Brillanten. Hier wirft sich kein Bläschen auf, das ich nicht merkte — kein Gedanke tritt in dies Angesicht, der mir entwischte!" .... „Siehst du, Falsche, auf welchem Kaltsinn ich dir begegnen muß. Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt, eine Vergleichung zu machen? u. s. w."

2) „Schlange, du lügst! dich fesselt was anders hier!" .... „Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! — Und mich soll das Märchen blenden? — Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt."

3) Luise erklärt noch nach dem verhängnisvollen Brief V, 1: „Ferdinand wird seine Luise kennen."

4) IV, 3. **Hofmarschall**: „Es ist nichts — ist ja alles nichts! Haben Sie nur eine Minute Geduld! **Sie sind ja betrogen!**" .... „So hören Sie doch nur — Ihr Vater — Ihr eigener, leiblicher Vater —" .... „Sie rasen. Sie hören nicht. Ich sah sie nie. Ich kenne sie nicht. Ich weiß gar nichts von ihr."

gegnung der Liebenden durchgeführt: daß der angstvolle Schreck Luises bei dem Eintritt des Majors, ihre Wahrheit treffende Ahnung, er sei gekommen, sie zu ermorden, ihm mehr gilt als ein ausdrückliches Bekenntnis und ihm schnelle Gewißheit bringt, daß ferner ihr Ja auf die Frage: „schriebst du diesen Brief?" von ihm als ein ausdrückliches und volles Eingeständnis ihrer Schuld genommen wird, auch daß die andere Frage, welche den Knoten zu lösen geeignet war: „hast du den Marschall geliebt?" zu spät erfolgt; und unter diesem Gesichtspunkt ist der Ausgang nicht verletzend (anderes unten bei der Erörterung des tragischen Gehalts) — aber hatte derjenige überhaupt ein Recht zu einer so gewaltigen Eifersucht, der seiner Geliebten, wenn anders diese empfänglich dafür gewesen wäre, selbst Anlaß zur Eifersucht hätte geben können?[1]) Denn nicht anders kann das Geständnis aufgefaßt werden, das der Major bald nach seinem Besuch bei der Lady M. vor der Geliebten ablegt (II, 5): „Es ist überstanden, ich hab' dich ja wieder! Du hast mich ja wieder! . . . . Es war eine schreckliche Stunde! . . . . eine Stunde, wo zwischen mein Herz und dich eine fremde Gestalt sich warf, wo meine Liebe vor meinem Gewissen erblaßte, wo meine Luise aufhörte, ihrem Ferdinand alles zu sein", wenn er eben dort den „Kampf", aus welchem er kommt, als den gefährlichsten bezeichnet, ja wenn er diesen Kampf auch in dieser Szene noch zu kämpfen und erst jetzt ganz zu dem Entschluß zu gelangen scheint, daß sie ihm bleiben solle.[2])

Wir kehren zurück zu dem Hauptmotiv (II): Kampf einer starken Liebe mit einer zweifachen Intrigue (Kabale), und verfolgen die Durchführung derjenigen Kabale, die durch die Lady M. ins Werk gesetzt wird (vergl. oben S. 93). Vornehmlich aus diesem Hauptmotiv: Kabale und Liebe erklärt sich die Einführung der Gestalt der Lady M. Daß diese Einführung außerdem das Bild der sittlichen Fäulnis in den sozialen Zuständen vervollständigen sollte, ergiebt sich aus dem oben S. 94 ff. Bemerkten. Andere Nebenzwecke und -Motive wird die weitere Betrachtung herausstellen und deutlich machen, daß die Einführung der Britin zu einem kleinen selbstständigen Drama: „Lady Milford" innerhalb des großen Dramas: „Luise Millerin" wird. Leicht heben sich zwei größere Akte in diesem kleinen Drama heraus: die große Szenengruppe II, 1—3 Lady M. und Ferdinand (I) und die andere Gruppe IV, 6—9: Lady M. und Luise (II). Was beide verbindet, ist: 1. im allgemeinen das Motiv der Kabale; nachdem die Kabale auf direktem Wege Ferdinand gegenüber nicht zum Ziel geführt hat, wird sie

---

[1]) L. Bellermann a. a. O. S. 184 meint: „Alle diese Gefühlsaufwallungen sind aus seinem Charakter verständlich (ja!) und thun unsrer Teilnahme für den raschen und schnell erregten Jüngling keinen (??) Abbruch."

[2]) „Nein, Luise, zittre nicht! Es ist nicht Wahnsinn, was aus mir redet! Es ist das köstlichste Geschenk des Himmels, Entschluß in dem geltenden Augenblick, wo die gepreßte Brust nur durch etwas Unerhörtes sich Luft macht — ich liebe dich, Luise — du sollst mir bleiben."

noch einmal aufgenommen, um das Ziel durch indirekte Einwirkung auf Luise zu erreichen; 2. im besonderen das Motiv der Eifersucht; sie wird in der I. großen Szene durch das Geständnis Ferdinands, er liebe bereits, und zwar ein bürgerliches Mädchen, in der Lady M. geweckt und führt in der II. großen Szene zu dem leidenschaftlichen Wettstreit der Nebenbuhlerinnen; endlich 3. das Motiv der Sühne einer schuldvollen Vergangenheit durch eine allmählich sich vollziehende innere Läuterung. Diese wird in der 1. Szene vorbereitet durch die Art, wie die Lady M. die Enthüllungen des alten Kammerdieners aufnimmt; sie wird am Schluß der 2. Szene vollzogen durch die Absage, welche sie dem Fürsten sendet. Die innere Entwicklung aber besteht in dem Übergang von einem unwahren Spiel mit dem Tugendbegriffe (Sz. I) zur wirklichen Reue und zu dem aufrichtigen Verlangen nach einer Rückkehr zur Tugend (Sz. II.) Verflochten mit diesem Motive ist weiter der Begriff der Ehre in mannigfachen Schattierungen von dem Bilde der äußeren Scheinehre (einer nur relativen) an bis zu dem der wahren absoluten Ehre.[1])

Voraussetzung für den Aufbau dieser engeren Handlung ist die ehrlose Vergangenheit der Lady. Ihre erste Einführung bilden Ferdinands Worte (I, 7): „Welcher Schandsäule im Herzogtum ist sie nicht bekannt?“ Sie selbst gesteht in der ersten Szene, in welcher sie auftritt: „ich habe dem Fürsten meine Ehre verkauft; aber mein Herz habe ich frei behalten“ (II, 1). Und Luise tritt ihr bei ihrer ersten und einzigen Begegnung (IV, 7) mit den Worten entgegen: „ich verachte das über Lady M. gefällte Urteil der Menge.“ Mit dieser sich ehelich zu verbinden, wird dem Major von dem eigenen Vater zugemutet, die Verwickelung mithin auf eine unsittliche, ja ehrlose Handlung gegründet, welche Ferdinand selbst kurz und treffend mit den Worten kennzeichnet (I, 7): „Würden Sie Vater zu dem Schurken Sohn sein wollen, der eine privilegierte Buhlerin heiratete? . . . Mit welchem Gesicht soll ich vor den schlechtesten Handwerker treten? Mit welchem Gesicht vor die Welt, vor den Fürsten? Mit welchem vor die Buhlerin selbst, die den Brandflecken ihrer Ehre in meiner Schande auswaschen würde?“ Der Dichter gewinnt damit ein anziehendes (Neben-)Motiv: Kampf um die Wahrung der Ehre eines, der zur Selbsterniedrigung und Selbstbeschimpfung gezwungen werden soll; aber dieselben starken sittlichen Bedenken, welche sich gegen das frühere Motiv: Nötigung der Luise zu einer ehrlosen Handlung erhoben, verurteilen auch diese Grundlegung. — Der Major führt den Kampf offen, Auge in Auge mit der Lady selbst. Mit den Worten: „ich bin ein Mann von Ehre, ein Kavalier und Offizier“ eröffnet er ihn. Mit dem „Einwurf der Ehre“ will er antworten, wenn sie „Lust haben sollte, seine Hand zu erzwingen“; das soll die Sprache seines Herzens, seines Wappens und seines Degens sein. In der That wird der Kampf auch hier zu einem Kampf für die Rechte des Herzens, der Menschheit

[1]) Über diesen Unterschied vergl. Bd. I, S. 93.

gegen die Willkür eines Despoten, der „nicht auch über die Ehre erhaben sei". Der Major ist es ferner, der zuerst den Ton anschlägt, daß die Unehre in Tugend sich wandeln, die Schande, zu welcher auch die Mitschuld an dem Ruin des Landes gerechnet wird, durch edle Handlungen ausgesöhnt werden könne. — Dem gegenüber führt die Lady M. ihre Sache so, daß sie jene Mitschuld in feierlicher Beteuerung von sich weist, durch die Geschichte ihres Lebens und durch die Enthüllung, wie die furchtbarsten Schicksalsschläge und betrogene Liebe sie zur Selbsterniedrigung geführt hätten, das Mitleid erregt, endlich darzuthun sucht, wie sie ihre Schande zu einem Mittel der „stillen Tugend" gemacht habe, um den Fürsten vor Schlimmerem zu bewahren und dem Lande durch Milderung der Willkürherrschaft zu einem Segen zu werden. Sie schließt damit, daß das „kalte Wort Ehre" keine Stelle habe, wo sie „niedergedrückt vom Gefühl der Schande, des Lasters überdrüssig, heldenmäßig emporgehoben vom Rufe der Tugend, durch ihn und eine wahre Liebe gerettet und dem Himmel wiedergeschenkt" zu werden wünsche. Als dann aber der Major erklärt, in diesem Kampfe das Recht der wahren Liebe gegenüber der Aufzwingung eines unwahren Verhältnisses, der Pflicht gegenüber der Versuchung, der Natur und Menschheit gegenüber der Konvenienz und Mode behaupten zu wollen, da besteht sie dennoch auf ihrem Vorsatz, will sich dem ungeliebten Manne, der sie zurückweist, aufdrängen, ihn von seiner Geliebten losreißen, droht mit dem Untergang aller drei Beteiligten, beruft sich auf die (Schein-) Ehre vor der Welt und ist entschlossen, alle Minen springen zu lassen, um Siegerin in diesem Kampfe zu bleiben. So geht sie von der Kabale über zum offenen Kampfe; die Liebe schlägt auch hier um in Eifersucht und das oben S. 96 berührte Hauptmotiv (III) kehrt in einem andren Kreise wieder. — Aber bereits die bisherige Durchführung (Major und Lady M. in Sz. I) hat sehr viel Bedenkliches. Wenn hier eine gefallene Buhlerin zu einer Art von Tugendheldin gemacht wird, so ist das von vornherein ebenso sittlich bedenklich, wie die gleichartigen Motive in den neuesten französischen sogenannten Sitten-Komödien. Indessen gewinnen wir von dem Leben und Wesen der Lady M. bis jetzt auch nicht den Eindruck einer „stillen Tugend"; vielmehr erscheinen beide sehr widerspruchsvoll und ihr ganzes Gebahren unwahr, weil nur darauf berechnet, den Gegenstand ihrer Neigung für sich zu gewinnen. Sie ruft feierlich Gott zum Zeugen an und beruft sich auf die Entscheidung seines Gerichts in der zukünftigen Welt, daß der Ruin des Landes mit Unrecht auf ihre Brust gewälzt werde [1]), und hat doch kurz zuvor selbst aufgezählt, wie der Fürst bereit sei, jedes Gelüste ihres Herzens in verschwenderischer Weise zu befriedigen.[2])

[1]) „Daß Sie den Ruin des Landes auf meine Brust wälzen, vergebe Ihnen Gott, der Allmächtige, der Sie und mich und den Fürsten einst gegen einander stellt." (II, 3).

[2]) II, 1: „Wahr ist's, er kann mit dem Talisman seiner Größe jeden Gelust meines Herzens, wie ein Feenschloß, aus der Erde rufen! Er setzt den Saft

Sie rühmt sich, tausendfach das Elend des Landes gelindert zu haben, und hat doch unmittelbar vorher erfahren müssen, wie die Thränen, der Jammer und der Fluch des Volkes an dem Geschmeide hingen, das ruchloser Menschenhandel ihr zugebracht hatte. Sie fühlt sich als Vertreterin der Ehre ihres stolzen und freien Volkes und fühlt nicht, daß sie durch ihre Schande das Recht dazu verwirkt hat. Sie ist niedergedrückt von dem Gefühl dieser Schande und behauptet, gleichwohl ihrer Ehre schuldig zu sein, daß sie die unauslöschliche Beschimpfung vor der Welt nicht auf sich sitzen lasse, daß ein Unterthan des Fürsten sie ausgeschlagen habe. Sie hofft durch „stille Tugend“ ihre Vergangenheit gesühnt zu haben und ist doch sofort bereit, als diese sentimentale Auffassung die Wirkung auf Ferdinand verfehlt, „in noch abscheulichere Tiefen des Lasters wieder hinunter zu taumeln“. Die Zumutung an den Major, daß er sie durch seine Liebe vor solchem Rückfalle bewahren solle, ist ebenso ehrenrührig für diesen, wie die andere, daß er mit seinem Namen vor der Welt ihre Schande zudecke. So zeigt die Durchführung dieses Motives eine bedenkliche sittliche Unklarheit des Dichters. Wiederum ist ihm das Wohlgefallen an dem Motive: Kabale und Intrigue eine Versuchung geworden, sich über sittliche Forderungen hinwegzusetzen.

Die II. große Szene in dem Drama: „Lady Milford“ ist die Sz. IV, 7: Lady M. und Luise. Sie führt zunächst das Thema Kabale und Liebe weiter, insofern die Lady M. die Liebe Luises durch Kabale zu zerstören sucht, zuerst dadurch, daß sie ihr in hinterlistiger Absicht[1]) die dienende Stellung einer Jungfer bei sich anbietet, sodann dadurch, daß sie mit der gewaltsamen Vernichtung ihres Glückes droht. Aber die Gegenüberstellung der beiden Nebenbuhlerinnen[2]) schafft ein neues Kampfmotiv: Liebe gegen Liebe, welches das bereits eingeführte: Eifersucht und Liebe fortsetzt. Er wird beendet von seiten der Lady M. durch die flehentliche Bitte, Luise möge zu ihren Gunsten dem Geliebten entsagen, von seiten dieser durch die Entsagung, die freiwillig gegeben wird[3]), aber mit dem Ausblick auf den Selbstmord der Entsagenden. Zu diesen Gegensätzen treten als weitere: der Gegensatz zwischen dem bürgerlichen Mädchen einfachster Herkunft und einer Vertreterin höfischer Kreise und fürstlichen Standes[4]); zwischen der „heiteren Ruhe, womit

---

von zwei Indien auf die Tafel, ruft Paradiese aus Wildnissen, läßt die Quellen seines Landes in stolzen Bogen gen Himmel springen, oder das Mark seiner Unterthanen in einem Feuerwerk hinpuffen.“

[1]) Vergl. oben S. 93.

[2]) IV, 6. Sophie: „Aber, Milady! das ist die Laune nicht, eine Nebenbuhlerin zu empfangen.“

[3]) Luise: „Freiwillig tret' ich Ihnen ab den Mann, den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riß.“

[4]) IV, 6. Sophie: „Ist es Zufall, daß Ihre Antichambre von Heiducken und Pagen wimmelt und das Bürgermädchen im fürstlichen Saal ihres Palastes erwartet wird?“ — IV, 7 ist von „bürgerlichen Vorurteilen“ und einer „bürgerlichen Unschuld“ die Rede, und spricht Luise von dem „Staube ihrer Herkunft“.

die Unschuld ein reines Herz zu belohnen pflegt", und dem inneren Elend eines schuldbefleckten Gewissens.[1])

Aber auch diese Motive fordern die Kritik in vielen Punkten heraus. Man versteht, daß die Lady M. ihre Nebenbuhlerin kennen zu lernen wünscht, auch daß sie hofft, direkt auf dieselbe einwirken zu können; aber man versteht nicht, was Luise veranlassen konnte, zumal nach der Abfassung jenes verhängnisvollen Briefes, auch ihrerseits die Zusammenkunft zu suchen.[2]) Sodann hat Luise nicht mehr ein Recht, als Vertreterin der „Unschuld eines reinen Herzens" und eines inneren Seelenfriedens zu erscheinen; sie kann sich nicht mehr als Geliebte Ferdinands, als Nebenbuhlerin der Lady M. betrachten, jetzt nicht mehr von einer freiwilligen Entsagung sprechen; sie ist auch nicht mehr eine glückliche Vertreterin einer „bürgerlichen Unschuld" gegenüber der Korruption in der vornehmen Gesellschaft; sie kann endlich den Selbstmord nicht als den Preis des Opfers hinstellen, das sie mit dem Verzicht auf den Geliebten der Nebenbuhlerin zu bringen bereit sei — denn sie hat kurz zuvor sich alles dessen selbst begeben durch den Verrat an ihrer Liebe zu Ferdinand und durch die ehrlose Handlung schimpflicher Selbsterniedrigung, welche sie kurz zuvor mit dem an den Hofmarschall gerichteten Schreiben begangen hatte. Zwar läßt der Dichter sie einige Hinweisungen machen auf ihr „barbarisches Los", auf ihr „Elend, welches so hoch gestiegen sei, daß selbst Aufrichtigkeit es nicht mehr vergrößern könne", sowie darauf, daß sie ihren „ewigen Anspruch auf die Freuden der Welt zerrissen habe"; aber diese Andeutungen sind für die Lady M. unverständlich und auch sonst so allgemeiner Art und so dunkel, daß sie den unbefriedigenden Gesamteindruck nicht aufheben können, welchen der Anblick der soeben aufgedeckten Widersprüche und der mit diesen gegebenen inneren Unwahrheit auf uns notwendig machen muß. Wiederum hat das Wohlgefallen des Dichters an gesuchten Gegenüberstellungen und ungewöhnlichen Konflikten ihn die nächstliegende Forderung innerer Berechtigung und Wahrheit übersehen lassen.

Der Ausgang dieser Szenengruppe schließt die große Episode von der Lady M. in einer Weise ab, welche ihre Bezeichnung als eines kleinen selbständigen Dramas innerhalb des großen noch weiter rechtfertigt. Das „schauervolle Vermächtnis der Verzweiflung", welches die Worte der scheidenden Nebenbuhlerin (wenn auch etwas seltsamer Weise, siehe oben) enthielten, läßt das „prahlende Gebäude ihrer Ehre neben der höheren Tugend einer Bürgerdirne versinken", weckt aber zugleich das, was von sittlicher Kraft noch in ihr schlummert. Sie richtet sich auf zu einer gewissen Größe, will sich als Britin und Fürstin von der armen Deutschen an Großmut nicht besiegen lassen, wirft sich als „reuige Tochter der

[1]) Luise: „Sind Sie glücklich, Milady? Hat dieses Herz auch die lachende Gestalt Ihres Standes?"

[2]) Nach IV, 6 gab sie der Sophie auf die Einladung der Lady die Antwort: „Ihre Dame befiehlt mir, was ich mir morgen erbitten wollte."

Tugend in die Arme", entsagt dem Major, zerreißt die schimpflichen Bande, welche sie an den Fürsten geknüpft haben, und beschließt das Werk mit einer Selbstverbannung: „Groß wie eine fallende Sonne will ich heut von dem Gipfel meiner Hoheit heruntersinken; meine Herrlichkeit sterbe mit meiner Liebe, und nichts als mein Herz begleite mich in diese stolze Verweisung." — Damit wird das Motiv psychologischer Art: eine die Vergangenheit sühnende innere Läuterung (siehe oben S. 102) zu einem Abschluß gebracht, welcher mehr befriedigt als die voraufgehende Entwickelung selbst, die den aufrichtigen Wunsch nach solcher Sühne noch nicht genügend bekundete. — Die Art, in welcher sie dem Fürsten den Scheidebrief schreibt, wird durch das Hauptmotiv I (siehe oben S. 95), zu dem der Dichter hiermit zurückkehrt, bestimmt. Der Fürst und seine Mißregierung sollen gerichtet werden; die Genossin eines fremden Landes und freien Volkes lehrt ihn „Erbarmen gegen sein deutsches Volk" (vergl. oben S. 95) und erinnert ihn an die Pflicht, „seine Liebe dem weinenden Lande zu schenken". Sie bezeugt den Abscheu vor einem Leben, das von den Thränen der Unterthanen triefe, und will, um diesen Abscheu durch die That zu bekräftigen, von hinnen gehen und um Tagelohn arbeiten, „um sich zu reinigen von dem Schimpf, ihn beherrscht zu haben". Aber das Pathos dieser Szene und das theatralische Abscheiden der Lady M. wird nicht völlig darüber hinwegtäuschen können, daß sie einst mittelbar und sicher nicht unwissend mitschuldig war an dem Ruin des Landes. Auch wissen wir nichts von einem Vertrage, der so allgemein „die Glückseligkeit des Landes" zur Bedingung ihrer Liebe machte und den der Fürst „leichtsinnig gebrochen habe" (IV, 9); der fürstliche Eid, den sie ihm nach II, 3 abgenommen hatte, bezog sich auf einen einzelnen Punkt, auf die Opfer des Familienglücks, welche des Fürsten Ausschweifungen gefordert hatten. Endlich bleibt die Erwägung zurück, daß der Großmutswettstreit, in welchem die Lady dem Major entsagt, um ihn seiner Geliebten zu überlassen, im Grunde gegenstandslos geworden ist, seitdem Luise selbst ihr Liebesglück durch eigene Schuld verraten und zerstört hatte. Gleichwohl ist in diesem Drama „Lady Milford" trotz ernster Bedenken, zu denen i. A. die unsittliche Voraussetzung in der Grundlegung, aber auch viele einzelne Punkte Anlaß geben, mit dem Motive: eine die Vergangenheit sühnende innere Läuterung durch die Macht einer idealen Liebe, welche sie selbst empfindet, und in dem Verhältnis der Luise anschaut, ein bedeutsamer Ansatz gemacht zur Behandlung eines anziehenden psychologischen Problems (vergl. oben S. 92).

Das oben S. 97 bereits angekündigte Hauptmotiv IV führt in den größeren Zusammenhang der Gegensätze: Vater und Sohn, Vater und Tochter. Beide bilden unter sich wiederum einen Gegensatz: dort volle Lossagung des Sohnes vom Vater fast bis zum thätlichen Angriff auf ihn; hier die Versuchung zu einer Loslösung der Tochter vom Vater und ein verzweiflungsvoller innerer Kampf mit dem Siege der Liebe zum Vater, welcher die Liebe zum Geliebten zum Opfer gebracht wird. —

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn (Hauptmotiv V), ein bereits aus den früheren Dramen bekanntes Motiv (Räuber, s. S. 12; Fiesco, s. S. 51 u. 68) wird hier mehr als dort zu einem Konflikt von Person zu Person, aber entbehrt doch nicht, wie in den Räubern, eines allgemeinen Hintergrundes: er ist zugleich ein Konflikt zwischen dem Vertreter der natürlichen Rechte des Herzens und dem Vertreter der gesellschaftlichen Unnatur; denn der Kampfpreis in diesem Kampfe ist die Liebe zur Geliebten. In der Durchführung des Motivs werden von seiten des Vaters verwendet die Mittel der Gewalt (Akt I und II) und der Kabale (Akt III—V), beides aber gegründet auf die Zumutung einer ehrlosen Handlung (vgl. oben S. 102). Dem wird von Seiten des Sohnes entgegengesetzt zuerst der Widerstand einer entschiedenen Weigerung sowohl dem Vater (I, 7), wie auch dem ihm aufgezwungenen Weibe gegenüber (II, 3); sodann droht er, Gewalt mit Gewalt zu erwidern, auf das unmenschliche Vorgehen des Vaters mit einem „teuflischen" Mittel zu antworten (Akt II Schluß), und ist schließlich entschlossen, den Vater zu verlassen (III, 4), nachdem er ihn, „den Räuber des Staates geplündert" hat, um die Mittel zur Flucht mit seiner Geliebten zu gewinnen. Es ist deutlich, daß dieser Entschluß eine erhebliche Abschwächung sowohl des Motivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn, wie des anderen: Kampf einer starken Liebe mit der Kabale bezeichnet. Der Sohn begiebt sich seines bisherigen Vorteils, den ihm die sittliche Überlegenheit vor dem Vater gab; er handelt feige und ehrlos zugleich, wenn er den Pflichten gegen die Familie, den Staat, den Stand eines Soldaten, die Sitte zu entrinnen sucht, mit dem Namen des Vaters sich einen Betrug erlauben und das „Blutgeld des Vaterlandes" mit ihm teilen will.[1]) Wieder einmal sieht der Dichter über sittliche Bedenken hinweg, nur um neue Verwicklungen vorzubereiten. Da Luise den Geliebten durch einen „Frevel" sich nicht erhalten, als einzige Tochter den greisen Vater nicht verlassen will, so dient jene Wendung und Szene wesentlich dazu, in Ferdinand den Umschlag der Liebe in Eifersucht (vergl. oben S. 100), in Luise den Kampf zwischen der Liebe zu ihrem Geliebten und der zu ihrem Vater vorzubereiten. — Jedoch bleibt jene Schuld Ferdinands nur eine Gedankenschuld; auch beseitigt die veränderte Taktik des Vaters, der von offener Drohung und Gewalt zur geheimen Kabale übergegangen ist (III, 1), die Gefahr eines gewaltsamen Zusammenstoßes. Es tritt ein Stillstand in dem Kampfe ein; ja es kommt, als Ferdinand die Untreue seiner Geliebten entdeckt zu haben glaubt, anscheinend zu einer Versöhnung (IV, 5). Der Sohn bittet um Verzeihung und preist die väterliche Weisheit, die ihn vor der Verbindung mit Luise habe bewahren wollen (vergl. oben S. 100); der Vater thut Abbitte, verflucht seine frühere Härte, giebt die Einwilligung zur Verbindung seines Sohnes mit dem „edlen, lieben Mädchen"; „denn meine Grundsätze," erklärt er, „weichen deiner Liebe."

[1]) „Ich erhebe Summen auf meinen Vater. Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern, und sind seine Schätze nicht Blutgeld des Vaterlandes?"

— Indessen ist das nur die Stille vor dem Gewitter. Erst in der Katastrophe (V, 8) sehen sich Vater und Sohn wieder, als der Sohn aus dem Munde der sterbenden Geliebten die Wahrheit erfahren hat, daß der Vater den verhängnisvollen Brief diktiert, das Glück des Sohnes vernichtet habe und ihm und der Geliebten zum „Mörder-Vater“ geworden sei. So wird der Fluch des Sohnes, der dem Vater die „größte gräßlichste Hälfte“ des Doppelmordes zuwälzt, daß er ihn mit vor den Richter der Welt schleppe, zu einem Gericht für den Vater schon hier auf Erden. Aber das vergebende Wort der sterbenden Geliebten[1]) hat eine versöhnende Kraft. Es ist das schönste Opfer, welches Ferdinand der durch ihn Getöteten bringen kann, daß er dem Vater, bevor er dem Arm der weltlichen Gerechtigkeit übergeben wird, vergebend die sterbende Hand reicht. So schließen die Dissonanzen dieses Motivs mit einem versöhnenden Akkord, und mit Recht. Denn nicht des Vaters Schuld allein, sondern auch eigene hat den Sohn in den Untergang getrieben. (Über den tragischen Gehalt in diesem Ausgang vergl. unten den Schluß der gesamten Betrachtung.)

In äußerst kunstvoller Weise wird nun in das Motiv: Konflikt zwischen Vater und Sohn das andere: Verhältnis von Vater und Tochter, verflochten. Es bildet zu jenem in fast allen Punkten den geraden Gegensatz. Voraussetzung und Grundlegung ist hier die zärtlichste Liebe des Vaters zur Tochter, seinem einzigen Kinde[2]) und anderseits die kindlichste, hingebendste Pietät der Tochter für den Vater. Dazwischen tritt nun die Liebe der Tochter zum Major von vornherein wie ein Schatten, der das Glück der Familie verdunkelt, nicht aber das Verhältnis zwischen Vater und Tochter zerstört. Auch hier verweigert der Vater dem Kinde den Gegenstand der Liebe[3]), ist aber bereit, den aus seinem Hause zu werfen, der die Liebenden gewaltsam trennen will. Darauf (III, 4) tritt an die Tochter die Versuchung heran, den Vater zu verlassen, um dem Geliebten folgen zu können. Sie weist dieselbe von sich; ihre Pflicht heißt sie „bleiben und dulden“: „Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat als diese einzige Tochter — der morgen sechzig alt wird — der der Rache des Präsidenten gewiß ist.“ Der Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater (vergl. oben S. 97) ist damit eingeleitet, und so „ohne Grenzen entsetzlich“ der Gedanke ihr auch ist, den Geliebten zu verlieren — sie glaubt den Heldenmut der Entsagung zu besitzen[4]) und ist bereit, ihr Lebensglück und sich

[1]) „Sterbend vergab mein Erlöser. — Heil über dich und ihn!“

[2]) V, 1: „Wenn ich mein Herz zu abgöttisch an diese Tochter hing?“ — V, 3: „Das Mädel ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken — hab' meine ganze Barschaft von Liebe an der Tochter schon zugesetzt.“

[3]) I, 3. Miller: „Luise, teures, herrliches Kind! Nimm meinen alten müden Kopf, nimm alles — alles! — den Major — Gott ist mein Zeuge — ich kann ihn dir nimmer geben.“

[4]) „Laß mich jetzt deinen sterbenden Mut durch mein Beispiel beleben! Laß mich die Heldin dieses Augenblicks sein u. . w.“

selbst zu einem Opfer zu bringen, das doch auch der Liebe zum Vater gilt. Dann wird der Vater mitsamt der Mutter gewaltsam von ihr gerissen, und nun beginnt der oben S. 97 bereits gezeichnete eigentliche Kampf. Zunächst wirkt der Vater nur mittelbar ein durch den angeblichen Auftrag, welchen Wurm der Tochter überbringt. Danach wünscht der Vater selbst das einzige Mittel, das nach Wurms Erklärung geeignet ist, den Vater zu retten[1]), mutet also seiner Tochter, ganz wie der Präsident seinem Sohne, eine ehrlose Handlung zu, die Luise selbst als eine Schande bezeichnet. Die Höhe aber erreicht jener Kampf und wird zu dem die Lage beherrschenden und die Katastrophe bedingenden Motiv im letzten Akt. Der alte Miller ist aus dem Gefängnis zurückgekehrt; immer deutlicher offenbaren sich ihm die schwermütigen Selbstmordgedanken der Tochter; da tritt „das ernsthafte Wort des Vaters“ dazwischen. Er warnt vor der unsühnbaren Sünde, bittet um Mitleid mit dem, dessen Alles sie war und der nun alles verlieren soll, fragt vorwurfsvoll, ob sie in der Zeit, wo „Vätern die Kapitale zu statten kommen, welche sie im Herzen der Kinder anlegten“, ihn darum betrügen, sich mit dem Hab und Gut des Vaters auf und davon machen wolle (ein Vorwurf, der um so tiefer ihr Herz treffen mußte, als sie früher von dem Geliebten um eines ähnlichen Frevels willen sich hatte scheiden wollen, weil dieser sich mit dem wirklichen Gelde des Vaters davonzumachen beabsichtigte). Er weist darauf hin, daß ein solches Scheiden nicht nur einen Abschied für das diesseitige Leben, sondern auch für alle Ewigkeit bedeute[2]), wenn sie mit einer Lüge vor des Allwissenden Thron tretend, wissentlich die ewige Seligkeit verscherze, stellt den Fluch des Vaters statt des väterlichen Segens in Aussicht[3]) und giebt ihr schließlich anheim, zu wählen zwischen den Liebkosungen des Majors oder den Thränen des Vaters, zwischen dem „schlanken Jüngling“, einem diesem gebrachten Opfer, über welches „ihre Teufel jauchzen“ und vor dem ihre „guten Engel“ zurücktreten würden, oder dem treusten, zärtlichsten Vaterherzen. Da opfert sie den Geliebten, zerreißt den Brief, in welchem sie diesen zum gemeinsamen Selbstmorde aufforderte (davon Näheres später bei der Erörterung des tragischen Gehalts), und vernichtet vor dem Angesicht Gottes, dessen Wille ihre Entscheidung bestimmt[4]), des Geliebten „letztes Gedächtnis“.

---

[1]) III, 6. Wurm: „Es ist nur ein Mittel.“ Luise: „Dieses einzige Mittel?“ Wurm: „Auch Ihr Vater wünscht —“ Luise: „Auch mein Vater? — Was ist das für ein Mittel?“

[2]) V, 1: „Werden wir uns dort wohl noch finden? — Siehe, wie du blaß wirst! — Meine Luise begreift es von selbst, daß ich sie in jener Welt nicht wohl mehr einholen kann, weil ich nicht so früh dahin eile wie sie.“

[3]) „Lade alle deine Sünden auf, lade auch diese, die letzte, die entsetzlichste auf, und wenn die Last noch zu leicht ist, so mache mein Fluch das Gewicht vollkommen.“

[4]) „Weh mir, wehe! Verbrecherin, wohin ich mich neige! — Vater, es sei! — Ferdinand — Gott sieht herab! — So zernicht' ich sein letztes Gedächtnis.“

So hat sie den Geliebten herausgegeben, um den Vater glücklich zu machen[1]), ihr Herz zerrissen, um diesen zu ehren und als Heldin siegreich den Kampf bestanden, der des Heldenliedes würdig ist.[2]) — Und nun, wo sie entschieden ist, nimmt sie die Folgen auch auf sich. Unter diesem Gesichtspunkt vornehmlich auch sind die letzten Szenen mit Ferdinand zu würdigen. Das Geständnis Luises, daß sie den Brief an den Hofmarschall schrieb, ist nicht nur Folge des durch den Eid ihr auferlegten Zwanges und auch nicht nur ein Ausdruck der Wahrhaftigkeit, welche die frühere Schuld der Lüge sühnen mußte und wollte, sondern auch ein Ausdruck der Festigkeit, ja eines gewissen Heroismus, welcher, nachdem sie dem Vater ihr Liebesglück zum Opfer zu bringen sich entschieden hat, mit der Vergangenheit abschließt und alle Brücken hinter sich abbricht. Das ergiebt sich deutlich aus dem Zusammenhang. Als Ferdinand ihr den Brief an den Hofmarschall zugeworfen hat, sinkt sie zuerst leichenblaß nieder und verharrt eine Zeit lang in stummem Schmerz, gleichsam sich sammelnd, um den letzten Stoß in dem Kampf zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten ertragen zu können. Dann folgt die dreimalige immer dringendere Frage Ferdinands: „Schriebst du diesen Brief?" Ein Ruf qualvollster Verzweiflung entringt sich ihrer Brust: „O dieser Brief, mein Vater" — der Vater, ihr den letzten Sieg zu erleichtern, weist auf den vorher errungenen zurück: „Um Gottes willen, Tochter! Vergiß nicht! vergiß nicht! . . . . Standhaft! standhaft! meine Tochter! Nur noch das einzige Ja, und alles ist überwunden." Dann „nach einem qualvollen Kampf, worin sie durch Blicke mit ihrem Vater gesprochen hat, fest und entscheidend" legt sie dreimal das verhängnisvolle Geständnis ab in einer Steigerung[3]), die anzeigt, wie nach dem ersten schwersten Schritt der Mut ihr wächst, das (duldende, passive) Heldentum der Schmach auf sich zu nehmen. Die abschließenden Worte: „Sie haben mein Geständnis, Herr von Walter. Ich habe mich selbst verdammt. Gehen Sie nun! Verlassen Sie ein Haus, wo Sie so unglücklich waren" bekunden die gewonnene Fassung. Diese erscheint fast wie Kälte; es ist die unnatürliche Ruhe einer, die ihr Glück begraben und dumpfer Resignation sich hingegeben hat. Daraus erklärt sich auch ihr späteres Verhalten in Sz. 7, daß sie imstande ist, in solcher Stunde mit Ferdinand von ganz gleichgültigen Dingen zu sprechen[4]), als sei nichts

[1]) Miller: „Das ist meine Tochter! Blick auf! um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht."

[2]) Dies ist der ernste Sinn der halb drollig klingenden Worte Millers: „Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß."

[3]) „Ich schrieb ihn!" — „Ich bekannte, was wahr ist!" — „Bei Gott! bei dem fürchterlich Wahren! Ja!"

[4]) V, 7. „Wollen Sie mich accompagnieren, Herr von Walter, so mach' ich einen Gang auf dem Fortepiano!" ... „Sie sind mir auch noch Revanche auf dem Schachbrett schuldig. Wollen wir eine Partie, Herr v. W.?" .... „Herr v. W., die Brieftasche, die ich Ihnen einmal zu sticken versprochen — ich habe sie an- — Wollen Sie das Dessin nicht besehen?"

geschehen, und als handle es sich nur um eine letzte Unterhaltung.[1]) Sie hat gewaltsam mit der Vergangenheit abgeschlossen und erzwingt nun auch den Schein, als seien die Erfahrungen der letzten Tage und Stunden thatsächlich nicht vorhanden. Daß dies Verhalten zugleich für Ferdinand zu einem treibenden Motiv wird, den Untergang der Geliebten herbeizuführen, davon unten bei der Erörterung des tragischen Gehaltes. Ebenso glaubt Miller die jüngste Vergangenheit abgethan und daß für die Tochter nun ein völlig neues Leben beginnen könne. Nur so wird verständlich und nur so auch erträglich, wenn er im Besitz des „baren, gelben, leibhaften Gottesgoldes" aller Sorgen und Nöte des äußeren Lebens ledig, Gedanken dafür hat, wie er nun der Tochter das Leben möglichst vergnüglich gestalten könne.[2]) Darauf wird der Vater durch Ferdinand entfernt und erscheint erst kurz vor dem Tode der Tochter wieder, an ihrer Leiche zu klagen und den Mörder zu verwünschen. Auf den Kampf, den seine Tochter durchkämpft zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten und auf das Opfer, das sie jenem vergeblich gebracht, wird mit keinem Worte weiter hingedeutet.

Es ist deutlich, daß das soeben besprochene Motiv eines der ergreifendsten des ganzen Dramas ist, von tiefem psychologischen (vergl. oben S. 92), aber auch wahrhaft tragischem Gehalt (darüber s. unten), sowie von kunstvoller Durchführung. Auch bleibt die Wirkung eine tiefgehende trotz der Bedenken, welche die Gründung dieses ganzen Motivs auf eine unsittliche Handlung (s. oben S. 96), sowie einzelne Punkte der Durchführung erregen müssen. Es kreuzen sich zu ihrem Nachteil die Motive, wenn Luise in der letzten Begegnung mit Ferdinand einerseits handelt unter dem Zwang, den der durch das Sakrament bekräftigte Eid ihr auferlegt, anderseits in der Freiheit der Entschließung, welche der Sieg in dem Widerstreit ihrer Pflichten gegen den Vater und den Geliebten ihr eingab. Es bleibt sodann durchaus unklar, wie weit Miller um den seine Tochter so entehrenden Brief an den Hofmarschall und um seinen Inhalt wußte. Daß derselbe nicht im Sinne des Vaters, noch weniger von ihm gewünscht sein konnte, ist bereits oben S. 99 bemerkt worden. Aber Miller gedenkt auch mit keinem Worte der Umstände und Veranstaltungen, welchen er die Freiheit verdankt (so wenig wie der Mutter und ihres Geschickes), und fragt nicht nach der Bedeutung des Eides, von

---

[1]) „Meine Schuld ist es nicht, Herr v. W., daß Sie so schlecht unterhalten werden."

[2]) „Sie soll mir Französisch lernen aus dem Fundament, und Menuet-Tanzen und Singen, daß man's in den Zeitungen lesen soll u. s. w. — „Die feierliche Religiosität, mit welcher der Vater den Klügeleien der auf Selbstmord bedachten Tochter entgegentritt, hebt den alten Miller über seine Vorgänger (bei Lenz u. Wagner) hoch empor. Wenn ihn der Dichter dann selber unmittelbar darauf durch die niedrige Freude an einer goldgefüllten Börse von dieser Höhe wieder herabstürzt, so hat ihn das Streben nach grellem Wechsel von Freude und Schmerz, von komischen und tragischen Szenen wohl zu weit geführt." Minor a. a. O. II, S. 144.

welchem Luise zweimal ausdrücklich spricht.[1]) Aus diesem Schweigen selbst darf nicht schon auf ein Mitwissen Millers geschlossen werden; denn bei einer solchen Mitwissenschaft würde es erst recht nahe gelegen haben, bei dem ersten Wiedersehen der Tochter ein so schweres und furchtbares Opfer, wie sie es dem Vater gebracht, mit einigen Worten zu berühren. Ebenso sind weder jener Ausruf Luises: „O dieser Brief, mein Vater —“ noch die Mahnung Millers: „Standhaft! Standhaft! meine Tochter“ u. s. w. als Zeugnisse ihres vollen Einverständnisses auch über den Anlaß und Inhalt des Briefes anzusehen. Jener Ausruf kann als unterdrückte, klagende Mitteilung aufgefaßt werden, und diese Mahnung sich auf den Sieg beziehen, den das „ernsthafte Vaterwort“ unmittelbar vorher über die Selbstmordgedanken der Tochter errungen hatte. Am wenigsten ist die sarkastische Zwischenrede Ferdinands: „Auch der Vater betrogen! Alles betrogen!“ als ein Zeugnis für ein volles Einverständnis zwischen Vater und Tochter aufzufassen.[2]) Den Dichter nahm in dem Motiv: Kampf zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten die Darstellung des gegenwärtigen Heldentums der Tochter so gefangen, daß das Andere, Voraufliegende dagegen zurücktrat und im Halbdunkel blieb.

Wir stellen nunmehr die gefundenen Motive (Themen) übersichtlich zusammen und fassen ihr Verhältnis zu dem Aufbau der Gesamthandlung ins Auge.

Das Hauptmotiv I (Aufdeckung der sittlichen Fäulnis, die von der Willkürherrschaft eines gewissenlosen Hofes und seiner Kreaturen ausgeht; die ersten Regungen einer auf Befreiung von diesem Zwang gerichteten Gegenbewegung, s. S. 95). Die Durchführung dieses Motivs zieht sich durch das ganze Drama hindurch. Die drei letzten Szenen des I. Aktes leiten dieselbe grundlegend ein. — Der ganze II. Akt (Szene 1—3 im Palais der Lady Milford; ihre Vorgeschichte, die sozialen Zustände der Gegenwart, der Menschenhandel; Szene 4—7 der gewaltthätige Einbruch des Präsidenten in das Familienleben des bürgerlichen Hauses) zeigt die Handlung dieses Motivs auf der ersten Höhe. — Akt III deckt mit Szene 1—3 die verbrecherische Vorgeschichte des Präsidenten und des Hofmarschalls, sowie die sie noch beherrschenden Grundsätze auf, zeigt sodann ebendort einerseits das höfische und inhaltsleere Genußlebeu, anderseits die freche Willkürherrschaft an der widerrechtlichen Verhaftung des Millerschen Ehepaares, endlich in Sz. 6 das bübische Zusammenwirken der höfischen Kreaturen, welche Luise zu einer ehrlosen Handlung zu zwingen suchen. Die Gegenbewegung scheint hier zu ruhen; denn Miller ist beseitigt, Ferdinand will entfliehen, Luise fügt sich dem Zwange. Aber als Ganzes bringt dieser Akt die Vor-

---

[1]) V, 1: „Mit einem Eide gedachte der Bösewicht seinen Betrug zu versiegeln!“ . . . „Ein Bubenstück ohne Beispiel zerriß den Bund unserer Herzen, aber ein schrecklicher Schwur hat meine Zunge gebunden u. s. w.“

[2]) So folgern H. Düntzer und L. Bellermann aus diesen Worten das Entgegengesetzte.

bereitung auf die zweite Höhe in der Schlußkatastrophe. — Akt IV wirft grelle Streiflichter auf die höfische Nichtigkeit (in Sz. 1—3) und auf den Firniß glänzenden Elends (in Sz. 6 und 7); er bringt in der Schlußszene mit dem stolzen nnd verurteilenden Abschiedswort der Lady M. das erste (moralische) Gericht über die ganze höfische Mißwirtschaft und Willkürherrschaft. — Akt V behandelt das Motiv nur in der letzten Szene, die mit der großen Gesamtkatastrophe auch den katastrophischen Ausgang dieser besonderen Handlung enthält, den Zusammenbruch des ganzen hohlen Gebäudes und das zwiefache Gericht über die beiden Hauptträger der sittlichen Verderbnis, das moralische aus dem Munde des sterbenden Sohnes und das Gericht der irdischen Gerechtigkeit wenigstens im Ausblick.

Das Hauptmotiv II: Kampf einer starken Liebe mit einer zweifachen Intrigue. Wie hier (1) die Kabale der Lady M. ein Drama für sich bildet und wie sich dasselbe gliedert in eine Vorbereitung (I, 5 bez. II, 1) und in zwei Höhen (II, 3 und IV, 7), ist oben S. 101 gezeigt worden.

Die Durchführung dieses Motivs, soweit es (2) die Kabale des Präsidenten betrifft, fällt in der ersten Hälfte des Dramas (Akt I. u. II) zusammen mit der Durchführung des Motivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn (Hauptmotiv V). Die vorbereitende Handlung liegt in I, 5 u. 6 (Verabredung des Präsidenten und seines Sekretärs; der Plan der Kabale, der sofort auch ins Werk gesetzt wird durch Mithilfe des Hofmarschalls). Die erste Höhe gehört der darauf folgenden Szene (I, 7) an, in welcher der Präsident seinem Sohne Mitteilung von dem Beschluß und von dem Schritte macht, der zur Ausführung desselben bereits gethan ist. Die zweite Höhe fällt in die Schlußszenen von Akt II (6 u. 7); sie wird zugleich zum katastrophischen Ausgang dieser Handlung, (Übergang der Kabale in Gewalt und Zurückweisung derselben durch das äußerste Mittel). Die Weiterführung des Konfliktes zwischen Vater und Sohn nimmt dann zunächst den Gang, daß er im III. Akt zu ruhen scheint, da der Sohn vor dem Äußersten zurückbebt, das schwarze Geheimnis der Mordthat seines Vaters aufzudecken (III, 4)[1]), in Akt IV sogar anscheinend ein Ende findet mit der vorübergehenden Aussöhnung von Vater und Sohn (Sz. 5) und auch im V. Akt erst am Schluß wieder ausbricht, um dann zugleich den katastrophischen Ausgang herbeizuführen.

In der zweiten Hälfte des Dramas (Akt III—V) geht das Motiv: Kampf einer starken Liebe mit der Kabale (des Präsidenten) über in das andere: Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Leidenschaft der Eifersucht (Hauptmotiv III). Die Entwicklung

---

1) Ferdinand zur Luise: „Ich stehe nicht mehr für meine kindliche Pflicht! Wut und Verzweiflung werden mir das schwarze Geheimnis seiner Mordthat erpressen. Der Sohn wird den Vater in die Hände des Henkers liefern.“

wird hier vorbereitet durch die Erfindung des Sekretär Wurm in III, 1, durch die Veranstaltung des Präsidenten in III, 2 und 6 (Bestimmung des Hofmarschalls zu seiner Rolle, Verhaftung des Millerschen Ehepaares), durch die Einwirkung Wurms auf Luise (III, 6), aber auch durch die ersten unbegründeten Regungen der Eifersucht in Ferdinand (III, 4). Innerhalb der eigentlichen Entwickelung unterscheiden wir sodann zwei Höhen in der Begegnung Ferdinands mit dem Hofmarschall (IV, 1—4), sowie in dem Wiedersehen seiner Geliebten (V, 2). Sie findet ihre Katastrophe in der Gesamtkatastrophe am Schluß des Dramas.

Jenes Hauptmotiv V (Konflikt zwischen Vater und Sohn) hat endlich ein Gegenstück in dem Hauptmotiv IV: innerer Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater. Eingeleitet wird dieser Konflikt bereits in den Eingangsszenen des I. Aktes (Widerstand Millers gegen eine Verbindung seines „herrlichen Kindes" mit dem Major); aber erst mit III, 4 (Wahl zwischen der Flucht mit dem Geliebten oder dem Leben bei dem Vater) tritt der Konflikt selbst deutlich heraus. Gleich darauf (III, 6) erreicht er die erste Höhe in der verhängnisvollen Entscheidung, mit welcher Luise nach qualvollstem Ringen den Geliebten in entehrender Weise preis giebt, nur um den Vater zu retten. Darauf ruht der Konflikt im IV. Akt, wird sofort aber im V. Akt aufgenommen und führt hier zu einer neuen Höhe (Abschneiden der letzten Verständigung mit dem Geliebten) und schließlich auch zur Katastrophe.

Von den genannten fünf Hauptmotiven würden drei (III, IV, V) in hervorragendem Sinne psychologische zu nennen sein. Dazu kommt als ein bedeutsames Nebenthema psychologischer Art: die eine sehr bedenkliche Vergangenheit sühnende innere Läuterung der Lady M. So weit würde schon dies statische Verhältnis, wenn man von dem Grade innerer Wahrheit in der Durchführung der genannten Themen absieht, ein Recht geben, das Drama in die Gattung der psychologischen zu rechnen (vergl. oben S. 92). — Die in den Räubern (s. oben S. 24 f.) und im Fiesco (s. oben S. 67 ff.) als Nebenthemen verwendeten Motive: Ehre; Verrat und Treue; Liebe sind auch in diesem Drama leicht wieder zu erkennen; aber sie sind hier miteinander verknüpft, nämlich die beiden ersten Motive: Ehre; Treue und Verrat mit dem Motiv der Liebe, und in dieser Vereinigung in die oben genannten Hauptmotive II, III, und IV übergegangen. Beachtenswert bleibt nur, daß während uns dort wohl auch eine Vernichtung der Ehre durch eigene Schuld vor Augen gestellt wird, nur hier und zwar in zwei Fällen die Zumutung und Nötigung zu einer ehrlosen Handlung zur Grundlegung von Handlungen gemacht wird. — Bezeichnend ist endlich die Steigerung in der Behandlung des Motivs der Liebe, welche, wie schon der Fiesco im Verhältnis zu den Räubern (vergl. S. 69), so wiederum Kabale und Liebe im Verhältnis zum Fiesco insofern erkennen läßt, als hier die mannigfaltigsten Verhältnisse enger verflochten und einheitlicher auf einen Punkt zusammengezogen sind. Es werden dargestellt Bilder einer edlen,

idealen Liebe: Luise und Ferdinand; der Mischung einer edlen und unedlen Liebe: das Verhältnis der Lady M. zu Ferdinand: einer unedlen Liebe: das Verhältnis Wurms zu Luise und der Lady M. zum Fürsten; endlich das Zerrbild einer Liebe in dem angeblichen Verhältnis des Hofmarschalls zu Luise. Wir lernen sodann kennen ein Rivalentum in der Liebe in den Nebenbuhlern Ferdinand und Wurm, in den Nebenbuhlerinnen Luise und Lady M., und als ein Zerrbild in dem Rivalentum des Hofmarschalls und Ferdinands; eine Entsagung edler Art: in der Lady M., eine andere in der Luise, anfangs entehrender Art, dann in Verbindung mit einer Art von Heldentum; eine Versagung der Liebe: Ferdinand gegenüber der Lady M.; die Zerstörung eines Liebesglückes durch Kabale von seiten Wurms und des Präsidenten, durch Eifersucht von seiten des Majors, endlich den Versuch, eine Vereinigung zu erzwingen von seiten der Lady M., und eine Vereinigung der Liebenden im Tode: Ferdinand und Luise.

5. **Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung.** Aus der zuletzt gegebenen Zusammenstellung ergiebt sich für den Aufbau der Gesamthandlung des Dramas folgendes Die Exposition umfaßt den I. Akt. Derselbe unterrichtet uns vorbereitend über die Schauplätze der Handlung sowohl im engeren Sinne (das bürgerliche Haus, das Haus des Präsidenten), wie im weiteren (die höfischen Kreise gegenüber den Kreisen „der Bürger-Kanaille“ [1]); über die Zeitverhältnisse (die Vorgeschichte des Verhältnisses der beiden Liebenden und die bevorstehende Krise in demselben, wenn der Vater dasselbe zu lösen droht; die Vorgeschichte des Präsidenten und die drohende Krise auch hier, insofern die bevorstehende Vermählung des Herzogs eine Verabschiedung der Lady M. nötig macht und die Pläne des Präsidenten zeitigt, durch welche er den Fürsten im Netze seiner Familie behalten will. Es werden sämtliche Hauptträger der Handlung entweder direkt oder, wie die Lady M., doch wenigstens indirekt so eingeführt, daß wir die Grundzüge ihres Charakters deutlich erkennen. Der Akt enthält ferner die Grundlegung für sämtliche Bewegungen von Handlung und Gegenhandlung (vgl. oben S. 93), sowie für die Durchführung aller Hauptmotive mit einziger Ausnahme des Hauptmotivs III, welches nach der eigentümlichen Entwickelung der Handlung erst mit Akt III einsetzt. — Die Haupthandlung baut sich in zwei großen Absätzen auf: Teil I. Versuch des Präsidenten, die Liebenden gewaltsam zu trennen, bis zu dem gewaltsamen Zusammenstoß von Vater und Sohn in der Höhe und Katastrophe am Schluß des II. Aktes. Die Handlung ist hier zweiteilig: Ferdinand a) der Lady M. gegenüber Sz. 1—3, b) seinem Vater gegenüber Sz. 6 u. 7. Sz. 4 u. 5 bilden den Übergang von jener ersten zur zweiten Szenengruppe. Von Motiven werden weitergeführt die Hauptmotive I, II u. V. Die Katastrophe am Schluß dieses

[1] I, 5. Präsident: „Daß er der Bürgerkanaille den Hof macht, . . . finde ich verzeihlich.“

Aktes wird zugleich Überleitung zu dem folgenden II. Teil (vergl. oben S. 100) und vor allem auch Vorbereitung auf den katastrophischen Ausgang am Schluß des ganzen Dramas. — Teil II. Versuch des Präsidenten, die Liebenden durch eine Kabale zu trennen, und die beiden Teilen gemeinsame Schlußkatastrophe; Akt III—V. Hier ist Akt III Exposition und Grundlegung in drei Stufen: a) der Plan Wurms und des Präsidenten Sz. 1—3; b) psychologische Vorbereitung der Wirkung des Planes auf Ferdinand Sz. 4; c) die Ausführung des Planes Sz. 6. Von Motiven kommen in diesem Akt zur Verwendung außer den bisherigen Hauptmotiven I, II u. V nunmehr auch die Motive III und IV. Akt IV bringt den Anfang der eigentlichen Durchführung der II. großen Handlung (Ferdinand unter dem Banne der leidenschaftlichen, verderbenbringenden Eifersucht), dazu aber als ein beruhigendes Gegenbild episodischer Art die Darstellung einer Eifersucht, die in sühnende Entsagung übergeht. Zur weiteren Entwicklung gelangen in diesem Akt die Hauptmotive I, II, III und V. Der V. Akt enthält neben der eigentlichen Entwicklung des Motivs IV in Sz. 1 u. 2 die Schlußkatastrophe für sämtliche Hauptmotive in kunstvoller Verflechtung und Vereinigung. So zeigt der Gesamtaufbau des Dramas zwei Haupthöhen und große Katastrophen, zum Schluß des II. und V. Aktes, von denen die erstere als Vorbereitung auf die zweite gelten kann, und daneben ein katastrophisches Moment nebenhergehender Art in dem Abschied der Lady M. am Schluß des IV. Aktes. Hingegen hat der Schluß des III. Aktes eine katastrophische Bedeutung nur für das Innenleben der Hauptheldin, ist aber für die Gesamthandlung wie für die Schlußkatastrophe nur ein vorbereitendes Moment.[1]) Jedenfalls wird bei aller Häufung von Intriguen im großen und im kleinen (vgl. oben S. 93) eine sichere Planmäßigkeit in der Führung des Gesamtbaues deutlich und auch die Handlung des Dramas: „Lady Milford“ innerhalb des Dramas „Luise Millerin“ erweist sich als so fest eingefügt und verflochten in die übrigen, daß die Hauptbestandteile derselben nicht ohne Zerstörung des ganzen Baues herausgelöst werden könnten. Nur die Sz. IV, 7: „Lady M. und Luise“ würde man aus den früher (S. 104 ff.) angeführten Gründen missen können und auch gern missen. Denn jener sühnende Abschluß in Akt IV, der nicht wohl entbehrt werden kann, hätte sich befriedigend bereits mit der Sz. II, 3 in Verbindung setzen lassen etwa so, daß die Lady durch das Anschauen einer wahrhaft großen und idealen Liebe innerlich bezwungen, schon jetzt sich entschlossen hätte, zu entsagen und ihre Vergangenheit reuig zu sühnen. — Die Szene II, 2 hingegen ist für die Gesamtentwicklung der Handlung zwar untergeordnet, aber doch durchaus nicht störend. Sie zeigt die Zerstörung des Volksglücks durch Maitressen-

---

[1]) Hieraus ergiebt sich, warum wir der Ansicht H. Unbescheids, Beitrag zur Behandlung der dramatischen Lektüre S. 78, und L. Bellermanns a. a. O. S. 166 nicht beitreten können, die in der Abfassung des Briefes (III, 6) die Höhe des ganzen Dramas erblicken.

wirtschaft als Hintergrund zu dem Bilde der Zerstörung eines Familienglücks durch ebendieselbe (vergl. unten S. 118).

Ein hervorragendes Geschick in der Verwendung poetischer Mittel ist auch in diesem Drama, wie in den Räubern (s. oben S. 30) und im Fiesco (s. oben S. 74) nicht zu verkennen. Fast noch mehr als vom Fiesco gilt von Kabale und Liebe, daß das ganze Drama auf Kontrasten aufgebaut ist. Ein großer Teil derselben ist bereits zur Sprache gebracht worden bei dem Blick auf das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (s. oben S. 93), auf die großen Hauptmotive, deren jedes bedeutsame Kontraste in sich birgt (s. oben S. 94 ff., besonders S. 108), auf die Nebenmotive der Ehre (s. oben S. 114) und der Liebe (s. oben S. 102). Solche Kontraste thun sich vor dem prüfenden Auge aber auch sonst überall auf in den Personen, Motiven und Situationen. Ferdinand ist der einzige Sohn, Luise die einzige Tochter ihres Vaters[1]); das Verhältnis zwischen Vater und Tochter bildet sowohl von vornherein, wie auch in der ganzen Entwicklung der dramatischen Handlung bis zur großen Schlußkatastrophe einen geraden Gegensatz zu dem zwischen Vater und Sohn. Es kontrastieren die Mittel der Gewalt (Akt II) und der Kabale (Akt III—V), welche der Präsident anwendet. Ein Kontrast liegt in der Art, wie Ferdinand die Zumutung einer ehrlosen Handlung zurückweist, Luise sich dem Zwange fügt; wie jener einen Kampf grimmer Leidenschaftlichkeit, diese ein Heldentum dumpfer Ergebung durchkämpft; wie die Eifersucht Ferdinand in einen vernichtenden Ausgang treibt, die Eifersucht der Lady M. versöhnend abschließt. Kontraste sind die Auffassungen des Präsidenten und seines Sohnes vom Glück[2]), die große Gegenüberstellung von Lüge (scheinbarer Verleugnung der Liebe) und Wahrheit in dem Lose Luises seit dem Schluß des III. Aktes. Einen schneidenden Gegensatz stellt dar der äußere Glanz in dem üppigen Wohlleben der Lady M. zu dem Elend des unglücklichen Landes, aber auch zu dem inneren Darben ihres eignen Herzens, die Art, wie Luise dem Selbstmord entgeht, zu der Art, wie sie gleich darauf dem Morde verfällt. Kontraste werden von vornherein in das Innenleben hineingelegt, wenn in der Doppelnatur der Lady M. zwei Seelen, eine große und eine kleine[3]), zwiespältig mit einander ringen zwischen Schande und Ehre, Tugend und Laster, wenn eben dieselbe einerseits im Lande die Thränen zu trocknen und das Glück der Liebenden zu schirmen sucht, anderseits hier zwei Herzen von einander reißt (IV, 7). In einen grellen Kontrast treten überall die komischen

[1]) V, 4. Ferdinand: „Das einzige Kind! — Fühlst du das, Mörder? Das einzige, Mörder! Hörst du, das einzige? . . . . Aber auch mein Vater hat diesen einzigen Sohn u. s. w.“

[2]) I, 7. Ferdinand: „Meine Begriffe von Größe und Glück sind nicht ganz die Ihrigen. — Ihre Glückseligkeit macht sich nur selten anders, als durch Verderben bekannt. . . . . Mein Ideal von Glück zieht sich genügsam in mich selbst zurück! In meinem Herzen liegen alle meine Wünsche begraben.“

[3]) II, 3. Lady M.: „Wer sich herausnimmt u. s. w. . . . muß dieser Dame eine große Seele zutrauen, oder — von Sinnen sein.“

— Indessen ist das nur die Stille vor dem Gewitter. Erst in der Katastrophe (V, 8) sehen sich Vater und Sohn wieder, als der Sohn aus dem Munde der sterbenden Geliebten die Wahrheit erfahren hat, daß der Vater den verhängnisvollen Brief diktiert, das Glück des Sohnes vernichtet habe und ihm und der Geliebten zum „Mörder-Vater“ geworden sei. So wird der Fluch des Sohnes, der dem Vater die „größte gräßlichste Hälfte“ des Doppelmordes zuwälzt, daß er ihn mit vor den Richter der Welt schleppe, zu einem Gericht für den Vater schon hier auf Erden. Aber das vergebende Wort der sterbenden Geliebten[1]) hat eine versöhnende Kraft. Es ist das schönste Opfer, welches Ferdinand der durch ihn Getöteten bringen kann, daß er dem Vater, bevor er dem Arm der weltlichen Gerechtigkeit übergeben wird, vergebend die sterbende Hand reicht. So schließen die Dissonanzen dieses Motivs mit einem versöhnenden Akkord, und mit Recht. Denn nicht des Vaters Schuld allein, sondern auch eigene hat den Sohn in den Untergang getrieben. (Über den tragischen Gehalt in diesem Ausgang vergl. unten den Schluß der gesamten Betrachtung.)

In äußerst kunstvoller Weise wird nun in das Motiv: Konflikt zwischen Vater und Sohn das andere: Verhältnis von Vater und Tochter, verflochten. Es bildet zu jenem in fast allen Punkten den geraden Gegensatz. Voraussetzung und Grundlegung ist hier die zärtlichste Liebe des Vaters zur Tochter, seinem einzigen Kinde[2]) und anderseits die kindlichste, hingebendste Pietät der Tochter für den Vater. Dazwischen tritt nun die Liebe der Tochter zum Major von vornherein wie ein Schatten, der das Glück der Familie verdunkelt, nicht aber das Verhältnis zwischen Vater und Tochter zerstört. Auch hier verweigert der Vater dem Kinde den Gegenstand der Liebe[3]), ist aber bereit, den aus seinem Hause zu werfen, der die Liebenden gewaltsam trennen will. Darauf (III, 4) tritt an die Tochter die Versuchung heran, den Vater zu verlassen, um dem Geliebten folgen zu können. Sie weist dieselbe von sich; ihre Pflicht heißt sie „bleiben und dulden“: „Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat als diese einzige Tochter — der morgen sechzig alt wird — der der Rache des Präsidenten gewiß ist.“ Der Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater (vergl. oben S. 97) ist damit eingeleitet, und so „ohne Grenzen entsetzlich“ der Gedanke ihr auch ist, den Geliebten zu verlieren — sie glaubt den Heldenmut der Entsagung zu besitzen[4]) und ist bereit, ihr Lebensglück und sich

---

[1]) „Sterbend vergab mein Erlöser. — Heil über dich und ihn!“

[2]) V, 1: „Wenn ich mein Herz zu abgöttisch an diese Tochter hing?“ — V, 3: „Das Mädel ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken — hab' meine ganze Barschaft von Liebe an der Tochter schon zugesetzt.“

[3]) I, 3. Miller: „Luise, teures, herrliches Kind! Nimm meinen alten müden Kopf, nimm alles — alles! — den Major — Gott ist mein Zeuge — ich kann ihn dir nimmer geben.“

[4]) „Laß mich jetzt deinen sterbenden Mut durch mein Beispiel beleben! Laß mich die Heldin dieses Augenblicks sein u. s. w.“

selbst zu einem Opfer zu bringen, das doch auch der Liebe zum Vater gilt. Dann wird der Vater mitsamt der Mutter gewaltsam von ihr gerissen, und nun beginnt der oben S. 97 bereits gezeichnete eigentliche Kampf. Zunächst wirkt der Vater nur mittelbar ein durch den angeblichen Auftrag, welchen Wurm der Tochter überbringt. Danach wünscht der Vater selbst das einzige Mittel, das nach Wurms Erklärung geeignet ist, den Vater zu retten[1]), mutet also seiner Tochter, ganz wie der Präsident seinem Sohne, eine ehrlose Handlung zu, die Luise selbst als eine Schande bezeichnet. Die Höhe aber erreicht jener Kampf und wird zu dem die Lage beherrschenden und die Katastrophe bedingenden Motiv im letzten Akt. Der alte Miller ist aus dem Gefängnis zurückgekehrt; immer deutlicher offenbaren sich ihm die schwermütigen Selbstmordgedanken der Tochter; da tritt „das ernsthafte Wort des Vaters“ dazwischen. Er warnt vor der unsühnbaren Sünde, bittet um Mitleid mit dem, dessen Alles sie war und der nun alles verlieren soll, fragt vorwurfsvoll, ob sie in der Zeit, wo „Vätern die Kapitale zu statten kommen, welche sie im Herzen der Kinder anlegten“, ihn darum betrügen, sich mit dem Hab und Gut des Vaters auf und davon machen wolle (ein Vorwurf, der um so tiefer ihr Herz treffen mußte, als sie früher von dem Geliebten um eines ähnlichen Frevels willen sich hatte scheiden wollen, weil dieser sich mit dem wirklichen Gelde des Vaters davonzumachen beabsichtigte). Er weist darauf hin, daß ein solches Scheiden nicht nur einen Abschied für das diesseitige Leben, sondern auch für alle Ewigkeit bedeute[2]), wenn sie mit einer Lüge vor des Allwissenden Thron tretend, wissentlich die ewige Seligkeit verscherze, stellt den Fluch des Vaters statt des väterlichen Segens in Aussicht[3]) und giebt ihr schließlich anheim, zu wählen zwischen den Liebkosungen des Majors oder den Thränen des Vaters, zwischen dem „schlanken Jüngling“, einem diesem gebrachten Opfer, über welches „ihre Teufel jauchzen“ und vor dem ihre „guten Engel“ zurücktreten würden, oder dem treusten, zärtlichsten Vaterherzen. Da opfert sie den Geliebten, zerreißt den Brief, in welchem sie diesen zum gemeinsamen Selbstmorde aufforderte (davon Näheres später bei der Erörterung des tragischen Gehalts), und vernichtet vor dem Angesicht Gottes, dessen Wille ihre Entscheidung bestimmt[4]), des Geliebten „letztes Gedächtnis“.

---

[1]) III, 6. Wurm: „Es ist nur ein Mittel.“ Luise: „Dieses einzige Mittel?“ Wurm: „Auch Ihr Vater wünscht —“ Luise: „Auch mein Vater? — Was ist das für ein Mittel?“

[2]) V, 1: „Werden wir uns dort wohl noch finden? — Siehe, wie du blaß wirst! — Meine Luise begreift es von selbst, daß ich sie in jener Welt nicht wohl mehr einholen kann, weil ich nicht so früh dahin eile wie sie.“

[3]) „Lade alle deine Sünden auf, lade auch diese, die letzte, die entsetzlichste auf, und wenn die Last noch zu leicht ist, so mache mein Fluch das Gewicht vollkommen.“

[4]) „Weh mir, wehe! Verbrecherin, wohin ich mich neige! — Vater, es sei! — Ferdinand — Gott sieht herab! — So zernicht' ich sein letztes Gedächtnis.“

So hat sie den Geliebten herausgegeben, um den Vater glücklich zu machen[1]), ihr Herz zerrissen, um diesen zu ehren und als Heldin siegreich den Kampf bestanden, der des Heldenliedes würdig ist.[2]) — Und nun, wo sie entschieden ist, nimmt sie die Folgen auch auf sich. Unter diesem Gesichtspunkt vornehmlich auch sind die letzten Szenen mit Ferdinand zu würdigen. Das Geständnis Luises, daß sie den Brief an den Hofmarschall schrieb, ist nicht nur Folge des durch den Eid ihr auferlegten Zwanges und auch nicht nur ein Ausdruck der Wahrhaftigkeit, welche die frühere Schuld der Lüge sühnen mußte und wollte, sondern auch ein Ausdruck der Festigkeit, ja eines gewissen Heroismus, welcher, nachdem sie dem Vater ihr Liebesglück zum Opfer zu bringen sich entschieden hat, mit der Vergangenheit abschließt und alle Brücken hinter sich abbricht. Das ergiebt sich deutlich aus dem Zusammenhang. Als Ferdinand ihr den Brief an den Hofmarschall zugeworfen hat, sinkt sie zuerst leichenblaß nieder und verharrt eine Zeit lang in stummem Schmerz, gleichsam sich sammelnd, um den letzten Stoß in dem Kampf zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten ertragen zu können. Dann folgt die dreimalige immer dringendere Frage Ferdinands: „Schriebst du diesen Brief?“ Ein Ruf qualvollster Verzweiflung entringt sich ihrer Brust: „O dieser Brief, mein Vater“ — der Vater, ihr den letzten Sieg zu erleichtern, weist auf den vorher errungenen zurück: „Um Gottes willen, Tochter! Vergiß nicht! vergiß nicht! . . . . Standhaft! standhaft! meine Tochter! Nur noch das einzige Ja, und alles ist überwunden.“ Dann „nach einem qualvollen Kampf, worin sie durch Blicke mit ihrem Vater gesprochen hat, fest und entscheidend“ legt sie dreimal das verhängnisvolle Geständnis ab in einer Steigerung[3]), die anzeigt, wie nach dem ersten schwersten Schritt der Mut ihr wächst, das (duldende, passive) Heldentum der Schmach auf sich zu nehmen. Die abschließenden Worte: „Sie haben mein Geständnis, Herr von Walter. Ich habe mich selbst verdammt. Gehen Sie nun! Verlassen Sie ein Haus, wo Sie so unglücklich waren“ bekunden die gewonnene Fassung. Diese erscheint fast wie Kälte; es ist die unnatürliche Ruhe einer, die ihr Glück begraben und dumpfer Resignation sich hingegeben hat. Daraus erklärt sich auch ihr späteres Verhalten in Sz. 7, daß sie imstande ist, in solcher Stunde mit Ferdinand von ganz gleichgültigen Dingen zu sprechen[4]), als sei nichts

[1]) Miller: „Das ist meine Tochter! Blick auf! um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht.“

[2]) Dies ist der ernste Sinn der halb drollig klingenden Worte Millers: „Ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß.“

[3]) „Ich schrieb ihn!“ — „Ich bekannte, was wahr ist!“ — „Bei Gott! bei dem fürchterlich Wahren! Ja!“

[4]) V, 7. „Wollen Sie mich accompagnieren, Herr von Walter, so mach' ich einen Gang auf dem Fortepiano!“ ... „Sie sind mir auch noch Revanche auf dem Schachbrett schuldig. Wollen wir eine Partie, Herr v. W.?“ .... „Herr v. W., die Brieftasche, die ich Ihnen einmal zu sticken versprochen — ich habe sie angefangen. — Wollen Sie das Dessin nicht besehen?“

geschehen, und als handle es sich nur um eine letzte Unterhaltung.[1]) Sie hat gewaltsam mit der Vergangenheit abgeschlossen und erzwingt nun auch den Schein, als seien die Erfahrungen der letzten Tage und Stunden thatsächlich nicht vorhanden. Daß dies Verhalten zugleich für Ferdinand zu einem treibenden Motiv wird, den Untergang der Geliebten herbeizuführen, davon unten bei der Erörterung des tragischen Gehaltes. Ebenso glaubt Miller die jüngste Vergangenheit abgethan und daß für die Tochter nun ein völlig neues Leben beginnen könne. Nur so wird verständlich und nur so auch erträglich, wenn er im Besitz des „baren, gelben, leibhaften Gottesgoldes“ aller Sorgen und Nöte des äußeren Lebens ledig, Gedanken dafür hat, wie er nun der Tochter das Leben möglichst vergnüglich gestalten könne.[2]) Darauf wird der Vater durch Ferdinand entfernt und erscheint erst kurz vor dem Tode der Tochter wieder, an ihrer Leiche zu klagen und den Mörder zu verwünschen. Auf den Kampf, den seine Tochter durchkämpft zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten und auf das Opfer, das sie jenem vergeblich gebracht, wird mit keinem Worte weiter hingedeutet.

Es ist deutlich, daß das soeben besprochene Motiv eines der ergreifendsten des ganzen Dramas ist, von tiefem psychologischen (vergl. oben S. 92), aber auch wahrhaft tragischem Gehalt (darüber s. unten), sowie von kunstvoller Durchführung. Auch bleibt die Wirkung eine tiefgehende trotz der Bedenken, welche die Gründung dieses ganzen Motivs auf eine unsittliche Handlung (s. oben S. 96), sowie einzelne Punkte der Durchführung erregen müssen. Es kreuzen sich zu ihrem Nachteil die Motive, wenn Luise in der letzten Begegnung mit Ferdinand einerseits handelt unter dem Zwang, den der durch das Sakrament bekräftigte Eid ihr auferlegt, anderseits in der Freiheit der Entschließung, welche der Sieg in dem Widerstreit ihrer Pflichten gegen den Vater und den Geliebten ihr eingab. Es bleibt sodann durchaus unklar, wie weit Miller um den seine Tochter so entehrenden Brief an den Hofmarschall und um seinen Inhalt wußte. Daß derselbe nicht im Sinne des Vaters, noch weniger von ihm gewünscht sein konnte, ist bereits oben S. 99 bemerkt worden. Aber Miller gedenkt auch mit keinem Worte der Umstände und Veranstaltungen, welchen er die Freiheit verdankt (so wenig wie der Mutter und ihres Geschickes), und fragt nicht nach der Bedeutung des Eides, von

---

[1]) „Meine Schuld ist es nicht, Herr v. W., daß Sie so schlecht unterhalten werden.“

[2]) „Sie soll mir Französisch lernen aus dem Fundament, und Menuet-Tanzen und Singen, daß man's in den Zeitungen lesen soll u. s. w. — „Die feierliche Religiosität, mit welcher der Vater den Klügeleien der auf Selbstmord bedachten Tochter entgegentritt, hebt den alten Miller über seine Vorgänger (bei Lenz u. Wagner) hoch empor. Wenn ihn der Dichter dann selber unmittelbar darauf durch die niedrige Freude an einer goldgefüllten Börse von dieser Höhe wieder herabstürzt, so hat ihn das Streben nach grellem Wechsel von Freude und Schmerz, von komischen und tragischen Szenen wohl zu weit geführt.“ Minor a. a. O. II, S. 144.

welchem Luise zweimal ausdrücklich spricht.[1]) Aus diesem Schweigen selbst darf nicht schon auf ein Mitwissen Millers geschlossen werden; denn bei einer solchen Mitwissenschaft würde es erst recht nahe gelegen haben, bei dem ersten Wiedersehen der Tochter ein so schweres und furchtbares Opfer, wie sie es dem Vater gebracht, mit einigen Worten zu berühren. Ebenso sind weder jener Ausruf Luises: „O dieser Brief, mein Vater —" noch die Mahnung Millers: „Standhaft! Standhaft! meine Tochter" u. s. w. als Zeugnisse ihres vollen Einverständnisses auch über den Anlaß und Inhalt des Briefes anzusehen. Jener Ausruf kann als unterdrückte, klagende Mitteilung aufgefaßt werden, und diese Mahnung sich auf den Sieg beziehen, den das „ernsthafte Vaterwort" unmittelbar vorher über die Selbstmordgedanken der Tochter errungen hatte. Am wenigsten ist die sarkastische Zwischenrede Ferdinands: „Auch der Vater betrogen! Alles betrogen!" als ein Zeugnis für ein volles Einverständnis zwischen Vater und Tochter aufzufassen.[2]) Den Dichter nahm in dem Motiv: Kampf zwischen der Liebe zum Vater und der zum Geliebten die Darstellung des gegenwärtigen Heldentums der Tochter so gefangen, daß das Andere, Voraufliegende dagegen zurücktrat und im Halbdunkel blieb.

Wir stellen nunmehr die gefundenen Motive (Themen) übersichtlich zusammen und fassen ihr Verhältnis zu dem Aufbau der Gesamthandlung ins Auge.

Das Hauptmotiv I (Aufdeckung der sittlichen Fäulnis, die von der Willkürherrschaft eines gewissenlosen Hofes und seiner Kreaturen ausgeht; die ersten Regungen einer auf Befreiung von diesem Zwang gerichteten Gegenbewegung, s. S. 95). Die Durchführung dieses Motivs zieht sich durch das ganze Drama hindurch. Die drei letzten Szenen des I. Aktes leiten dieselbe grundlegend ein. — Der ganze II. Akt (Szene 1—3 im Palais der Lady Milford; ihre Vorgeschichte, die sozialen Zustände der Gegenwart, der Menschenhandel; Szene 4—7 der gewaltthätige Einbruch des Präsidenten in das Familienleben des bürgerlichen Hauses) zeigt die Handlung dieses Motivs auf der ersten Höhe. — Akt III deckt mit Szene 1—3 die verbrecherische Vorgeschichte des Präsidenten und des Hofmarschalls, sowie die sie noch beherrschenden Grundsätze auf, zeigt sodann ebendort einerseits das höfische und inhaltsleere Genußleben, anderseits die freche Willkürherrschaft an der widerrechtlichen Verhaftung des Millerschen Ehepaares, endlich in Sz. 6 das bübische Zusammenwirken der höfischen Kreaturen, welche Luise zu einer ehrlosen Handlung zu zwingen suchen. Die Gegenbewegung scheint hier zu ruhen; denn Miller ist beseitigt, Ferdinand will entfliehen, Luise fügt sich dem Zwange. Aber als Ganzes bringt dieser Akt die Vor-

[1]) V, 1: „Mit einem Eide gedachte der Bösewicht seinen Betrug zu versiegeln!" . . . „Ein Bubenstück ohne Beispiel zerriß den Bund unserer Herzen, aber ein schrecklicher Schwur hat meine Zunge gebunden u. s. w."

[2]) So folgern H. Düntzer und L. Bellermann aus diesen Worten das Entgegengesetzte.

bereitung auf die zweite Höhe in der Schlußkatastrophe. — Akt IV wirft grelle Streiflichter auf die höfische Nichtigkeit (in Sz. 1—3) und auf den Firniß glänzenden Elends (in Sz. 6 und 7); er bringt in der Schlußszene mit dem stolzen und verurteilenden Abschiedswort der Lady M. das erste (moralische) Gericht über die ganze höfische Mißwirtschaft und Willkürherrschaft. — Akt V behandelt das Motiv nur in der letzten Szene, die mit der großen Gesamtkatastrophe auch den katastrophischen Ausgang dieser besonderen Handlung enthält, den Zusammenbruch des ganzen hohlen Gebäudes und das zwiefache Gericht über die beiden Hauptträger der sittlichen Verderbnis, das moralische aus dem Munde des sterbenden Sohnes und das Gericht der irdischen Gerechtigkeit wenigstens im Ausblick.

Das Hauptmotiv II: Kampf einer starken Liebe mit einer zweifachen Intrigue. Wie hier (1) die Kabale der Lady M. ein Drama für sich bildet und wie sich dasselbe gliedert in eine Vorbereitung (I, 5 bez. II, 1) und in zwei Höhen (II, 3 und IV, 7), ist oben S. 101 gezeigt worden.

Die Durchführung dieses Motivs, soweit es (2) die Kabale des Präsidenten betrifft, fällt in der ersten Hälfte des Dramas (Akt I. u. II) zusammen mit der Durchführung des Motivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn (Hauptmotiv V). Die vorbereitende Handlung liegt in I, 5 u. 6 (Verabredung des Präsidenten und seines Sekretärs; der Plan der Kabale, der sofort auch ins Werk gesetzt wird durch Mithilfe des Hofmarschalls). Die erste Höhe gehört der darauf folgenden Szene (I, 7) an, in welcher der Präsident seinem Sohne Mitteilung von dem Beschluß und von dem Schritte macht, der zur Ausführung desselben bereits gethan ist. Die zweite Höhe fällt in die Schlußszenen von Akt II (6 u. 7); sie wird zugleich zum katastrophischen Ausgang dieser Handlung, (Übergang der Kabale in Gewalt und Zurückweisung derselben durch das äußerste Mittel). Die Weiterführung des Konfliktes zwischen Vater und Sohn nimmt dann zunächst den Gang, daß er im III. Akt zu ruhen scheint, da der Sohn vor dem Äußersten zurückbebt, das schwarze Geheimnis der Mordthat seines Vaters aufzudecken (III, 4)[1]), in Akt IV sogar anscheinend ein Ende findet mit der vorübergehenden Aussöhnung von Vater und Sohn (Sz. 5) und auch im V. Akt erst am Schluß wieder ausbricht, um dann zugleich den katastrophischen Ausgang herbeizuführen.

In der zweiten Hälfte des Dramas (Akt III—V) geht das Motiv: Kampf einer starken Liebe mit der Kabale (des Präsidenten) über in das andere: Heroismus der Liebe umschlagend in die zerstörende Leidenschaft der Eifersucht (Hauptmotiv III). Die Entwicklung

---

[1]) Ferdinand zur Luise: „Ich stehe nicht mehr für meine kindliche Pflicht! Wut und Verzweiflung werden mir das schwarze Geheimnis seiner Mordthat erpressen. Der Sohn wird den Vater in die Hände des Henkers liefern."

wird hier vorbereitet durch die Erfindung des Sekretär Wurm in III, 1, durch die Veranstaltung des Präsidenten in III, 2 und 6 (Bestimmung des Hofmarschalls zu seiner Rolle, Verhaftung des Millerschen Ehepaares), durch die Einwirkung Wurms auf Luise (III, 6), aber auch durch die ersten unbegründeten Regungen der Eifersucht in Ferdinand (III, 4). Innerhalb der eigentlichen Entwickelung unterscheiden wir sodann zwei Höhen in der Begegnung Ferdinands mit dem Hofmarschall (IV, 1—4), sowie in dem Wiedersehen seiner Geliebten (V, 2). Sie findet ihre Katastrophe in der Gesamtkatastrophe am Schluß des Dramas.

Jenes Hauptmotiv V (Konflikt zwischen Vater und Sohn) hat endlich ein Gegenstück in dem Hauptmotiv IV: innerer Kampf zwischen der Liebe zum Geliebten und der zum Vater. Eingeleitet wird dieser Konflikt bereits in den Eingangsszenen des I. Aktes (Widerstand Millers gegen eine Verbindung seines „herrlichen Kindes" mit dem Major); aber erst mit III, 4 (Wahl zwischen der Flucht mit dem Geliebten oder dem Leben bei dem Vater) tritt der Konflikt selbst deutlich heraus. Gleich darauf (III, 6) erreicht er die erste Höhe in der verhängnisvollen Entscheidung, mit welcher Luise nach qualvollstem Ringen den Geliebten in entehrender Weise preis giebt, nur um den Vater zu retten. Darauf ruht der Konflikt im IV. Akt, wird sofort aber im V. Akt aufgenommen und führt hier zu einer neuen Höhe (Abschneiden der letzten Verständigung mit dem Geliebten) und schließlich auch zur Katastrophe.

Von den genannten fünf Hauptmotiven würden drei (III, IV, V) in hervorragendem Sinne psychologische zu nennen sein. Dazu kommt als ein bedeutsames Nebenthema psychologischer Art: die eine sehr bedenkliche Vergangenheit sühnende innere Läuterung der Lady M. So weit würde schon dies statische Verhältnis, wenn man von dem Grade innerer Wahrheit in der Durchführung der genannten Themen absieht, ein Recht geben, das Drama in die Gattung der psychologischen zu rechnen (vergl. oben S. 92). — Die in den Räubern (s. oben S. 24 f.) und im Fiesco (s. oben S. 67 ff.) als Nebenthemen verwendeten Motive: Ehre; Verrat und Treue; Liebe sind auch in diesem Drama leicht wieder zu erkennen; aber sie sind hier miteinander verknüpft, nämlich die beiden ersten Motive: Ehre; Treue und Verrat mit dem Motiv der Liebe, und in dieser Vereinigung in die oben genannten Hauptmotive II, III, und IV übergegangen. Beachtenswert bleibt nur, daß während uns dort wohl auch eine Vernichtung der Ehre durch eigene Schuld vor Augen gestellt wird, nur hier und zwar in zwei Fällen die Zumutung und Nötigung zu einer ehrlosen Handlung zur Grundlegung von Handlungen gemacht wird. — Bezeichnend ist endlich die Steigerung in der Behandlung des Motivs der Liebe, welche, wie schon der Fiesco im Verhältnis zu den Räubern (vergl. S. 69), so wiederum Kabale und Liebe im Verhältnis zum Fiesco insofern erkennen läßt, als hier die mannigfaltigsten Verhältnisse enger verflochten und einheitlicher auf einen Punkt zusammengezogen sind. Es werden dargestellt Bilder einer edlen,

idealen Liebe: Luise und Ferdinand; der Mischung einer edlen und unedlen Liebe: das Verhältnis der Lady M. zu Ferdinand: einer unedlen Liebe: das Verhältnis Wurms zu Luise und der Lady M. zum Fürsten; endlich das Zerrbild einer Liebe in dem angeblichen Verhältnis des Hofmarschalls zu Luise. Wir lernen sodann kennen ein Rivalentum in der Liebe in den Nebenbuhlern Ferdinand und Wurm, in den Nebenbuhlerinnen Luise und Lady M., und als ein Zerrbild in dem Rivalentum des Hofmarschalls und Ferdinands; eine Entsagung edler Art: in der Lady M., eine andere in der Luise, anfangs entehrender Art, dann in Verbindung mit einer Art von Heldentum; eine Versagung der Liebe: Ferdinand gegenüber der Lady M.; die Zerstörung eines Liebesglückes durch Kabale von seiten Wurms und des Präsidenten, durch Eifersucht von seiten des Majors, endlich den Versuch, eine Vereinigung zu erzwingen von seiten der Lady M., und eine Vereinigung der Liebenden im Tode: Ferdinand und Luise.

5. **Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung.** Aus der zuletzt gegebenen Zusammenstellung ergiebt sich für den Aufbau der Gesamthandlung des Dramas folgendes Die Exposition umfaßt den I. Akt. Derselbe unterrichtet uns vorbereitend über die Schauplätze der Handlung sowohl im engeren Sinne (das bürgerliche Haus, das Haus des Präsidenten), wie im weiteren (die höfischen Kreise gegenüber den Kreisen „der Bürger-Kanaille“ [1]); über die Zeitverhältnisse (die Vorgeschichte des Verhältnisses der beiden Liebenden und die bevorstehende Krise in demselben, wenn der Vater dasselbe zu lösen droht; die Vorgeschichte des Präsidenten und die drohende Krise auch hier, insofern die bevorstehende Vermählung des Herzogs eine Verabschiedung der Lady M. nötig macht und die Pläne des Präsidenten zeitigt, durch welche er den Fürsten im Netze seiner Familie behalten will. Es werden sämtliche Hauptträger der Handlung entweder direkt oder, wie die Lady M., doch wenigstens indirekt so eingeführt, daß wir die Grundzüge ihres Charakters deutlich erkennen. Der Akt enthält ferner die Grundlegung für sämtliche Bewegungen von Handlung und Gegenhandlung (vgl. oben S. 93), sowie für die Durchführung aller Hauptmotive mit einziger Ausnahme des Hauptmotivs III, welches nach der eigentümlichen Entwickelung der Handlung erst mit Akt III einsetzt. — Die Haupthandlung baut sich in zwei großen Absätzen auf: Teil I. Versuch des Präsidenten, die Liebenden gewaltsam zu trennen, bis zu dem gewaltsamen Zusammenstoß von Vater und Sohn in der Höhe und Katastrophe am Schluß des II. Aktes. Die Handlung ist hier zweiteilig: Ferdinand a) der Lady M. gegenüber Sz. 1—3, b) seinem Vater gegenüber Sz. 6 u. 7. Sz. 4 u. 5 bilden den Übergang von jener ersten zur zweiten Szenengruppe. Von Motiven werden weitergeführt die Hauptmotive I, II u. V. Die Katastrophe am Schluß dieses

[1]) I, 5. Präsident: „Daß er der Bürgerkanaille den Hof macht, . . . finde ich verzeihlich.“

Aktes wird zugleich Überleitung zu dem folgenden II. Teil (vergl. oben S. 100) und vor allem auch Vorbereitung auf den katastrophischen Ausgang am Schluß des ganzen Dramas. — Teil II. Versuch des Präsidenten, die Liebenden durch eine Kabale zu trennen, und die beiden Teilen gemeinsame Schlußkatastrophe; Akt III—V. Hier ist Akt III Exposition und Grundlegung in drei Stufen: a) der Plan Wurms und des Präsidenten Sz. 1—3; b) psychologische Vorbereitung der Wirkung des Planes auf Ferdinand Sz. 4; c) die Ausführung des Planes Sz. 6. Von Motiven kommen in diesem Akt zur Verwendung außer den bisherigen Hauptmotiven I, II u. V nunmehr auch die Motive III und IV. Akt IV bringt den Anfang der eigentlichen Durchführung der II. großen Handlung (Ferdinand unter dem Banne der leidenschaftlichen, verderbenbringenden Eifersucht), dazu aber als ein beruhigendes Gegenbild episodischer Art die Darstellung einer Eifersucht, die in sühnende Entsagung übergeht. Zur weiteren Entwicklung gelangen in diesem Akt die Hauptmotive I, II, III und V. Der V. Akt enthält neben der eigentlichen Entwicklung des Motivs IV in Sz. 1 u. 2 die Schlußkatastrophe für sämtliche Hauptmotive in kunstvoller Verflechtung und Vereinigung. So zeigt der Gesamtaufbau des Dramas zwei Haupthöhen und große Katastrophen, zum Schluß des II. und V. Aktes, von denen die erstere als Vorbereitung auf die zweite gelten kann, und daneben ein katastrophisches Moment nebenhergehender Art in dem Abschied der Lady M. am Schluß des IV. Aktes. Hingegen hat der Schluß des III. Aktes eine katastrophische Bedeutung nur für das Innenleben der Hauptheldin, ist aber für die Gesamthandlung wie für die Schlußkatastrophe nur ein vorbereitendes Moment.[1]) Jedenfalls wird bei aller Häufung von Intriguen im großen und im kleinen (vgl. oben S. 93) eine sichere Planmäßigkeit in der Führung des Gesamtbaues deutlich und auch die Handlung des Dramas: „Lady Milford“ innerhalb des Dramas „Luise Millerin“ erweist sich als so fest eingefügt und verflochten in die übrigen, daß die Hauptbestandteile derselben nicht ohne Zerstörung des ganzen Baues herausgelöst werden könnten. Nur die Sz. IV, 7: „Lady M. und Luise“ würde man aus den früher (S. 104 ff.) angeführten Gründen missen können und auch gern missen. Denn jener sühnende Abschluß in Akt IV, der nicht wohl entbehrt werden kann, hätte sich befriedigend bereits mit der Sz. II, 3 in Verbindung setzen lassen etwa so, daß die Lady durch das Anschauen einer wahrhaft großen und idealen Liebe innerlich bezwungen, schon jetzt sich entschlossen hätte, zu entsagen und ihre Vergangenheit reuig zu sühnen. — Die Szene II, 2 hingegen ist für die Gesamtentwicklung der Handlung zwar untergeordnet, aber doch durchaus nicht störend. Sie zeigt die Zerstörung des Volksglücks durch Maitressen-

---

[1]) Hieraus ergiebt sich, warum wir der Ansicht H. Unbescheids, Beitrag zur Behandlung der dramatischen Lektüre S. 78, und L. Bellermanns a. a. O. S. 166 nicht beitreten können, die in der Abfassung des Briefes (III, 6) die Höhe des ganzen Dramas erblicken.

wirtschaft als Hintergrund zu dem Bilde der Zerstörung eines Familienglücks durch ebendieselbe (vergl. unten S. 118).

Ein hervorragendes Geschick in der Verwendung poetischer Mittel ist auch in diesem Drama, wie in den Räubern (s. oben S. 30) und im Fiesco (s. oben S. 74) nicht zu verkennen. Fast noch mehr als vom Fiesco gilt von Kabale und Liebe, daß das ganze Drama auf Kontrasten aufgebaut ist. Ein großer Teil derselben ist bereits zur Sprache gebracht worden bei dem Blick auf das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (s. oben S. 93), auf die großen Hauptmotive, deren jedes bedeutsame Kontraste in sich birgt (s. oben S. 94 ff., besonders S. 108), auf die Nebenmotive der Ehre (s. oben S. 114) und der Liebe (s. oben S. 102). Solche Kontraste thun sich vor dem prüfenden Auge aber auch sonst überall auf in den Personen, Motiven und Situationen. Ferdinand ist der einzige Sohn, Luise die einzige Tochter ihres Vaters[1]); das Verhältnis zwischen Vater und Tochter bildet sowohl von vornherein, wie auch in der ganzen Entwicklung der dramatischen Handlung bis zur großen Schlußkatastrophe einen geraden Gegensatz zu dem zwischen Vater und Sohn. Es kontrastieren die Mittel der Gewalt (Akt II) und der Kabale (Akt III—V), welche der Präsident anwendet. Ein Kontrast liegt in der Art, wie Ferdinand die Zumutung einer ehrlosen Handlung zurückweist, Luise sich dem Zwange fügt; wie jener einen Kampf grimmer Leidenschaftlichkeit, diese ein Heldentum dumpfer Ergebung durchkämpft; wie die Eifersucht Ferdinand in einen vernichtenden Ausgang treibt, die Eifersucht der Lady M. versöhnend abschließt. Kontraste sind die Auffassungen des Präsidenten und seines Sohnes vom Glück[2]), die große Gegenüberstellung von Lüge (scheinbarer Verleugnung der Liebe) und Wahrheit in dem Lose Luises seit dem Schluß des III. Aktes. Einen schneidenden Gegensatz stellt dar der äußere Glanz in dem üppigen Wohlleben der Lady M. zu dem Elend des unglücklichen Landes, aber auch zu dem inneren Darben ihres eignen Herzens, die Art, wie Luise dem Selbstmord entgeht, zu der Art, wie sie gleich darauf dem Morde verfällt. Kontraste werden von vornherein in das Innenleben hineingelegt, wenn in der Doppelnatur der Lady M. zwei Seelen, eine große und eine kleine[3]), zwiespältig mit einander ringen zwischen Schande und Ehre, Tugend und Laster, wenn eben dieselbe einerseits im Lande die Thränen zu trocknen und das Glück der Liebenden zu schirmen sucht, anderseits hier zwei Herzen von einander reißt (IV, 7). In einen grellen Kontrast treten überall die komischen

---

[1]) V, 4. Ferdinand: „Das einzige Kind! — Fühlst du das, Mörder? Das einzige, Mörder! Hörst du, das einzige? .... Aber auch mein Vater hat diesen einzigen Sohn u. s. w.“

[2]) I, 7. Ferdinand: „Meine Begriffe von Größe und Glück sind nicht ganz die Ihrigen. — Ihre Glückseligkeit macht sich nur selten anders, als durch Verderben bekannt. .... Mein Ideal von Glück zieht sich genügsam in mich selbst zurück! In meinem Herzen liegen alle meine Wünsche begraben.“

[3]) II, 3. Lady M.: „Wer sich herausnimmt u. s. w. ... muß dieser Dame eine große Seele zutrauen, oder — von Sinnen sein.“

Szenen zu dem sonstigen tragischen Ernst der Dichtung. Dahin gehören alle Szenen, die den Hofmarschall einführen; aber auch in V, 5 der Gegensatz der drolligen Heiterkeit des alten Miller zu dem erschütternden Ernst der ganzen Lage.[1]) Hier soll der Kontrast die wirksamste Form derselben, die Peripetie, vermitteln, den jähen Umschlag von einer Freude, die alles Leid hinter sich liegend glaubt, zu tiefstem Leid. Eine Peripetie enthalten ferner der katastrophische Ausgang des II. Aktes in dem plötzlichen Umschlag, den das letzte Wort Ferdinands in dem Präsidenten bewirkt, das katastrophische Ende des Dramas „Lady Milford" in der inneren Wandlung der Lady (IV, 8) und in dem jähen Abschied von ihrer Vergangenheit (IV, 9). Vergl. auch die Bemerkung oben S. 100 über den doppelten Umschlag in dem Innenleben Ferdinands. Beispiel einer kunstvollen Verflechtung mehrfacher Peripetien ist der Schluß des ganzen Dramas, wo außer der eben erwähnten, deren Träger der alte Miller ist, die Begegnung des Vaters mit dem sterbenden Sohne, danach die Entlarvung des Präsidenten und seines Genossen als ehrloser Verbrecher, endlich nach grausen Verwünschungen die Vergebung von seiten des Sohnes, sich nur als verschiedene Seiten einer großen Peripetie darstellen. Sie kann zugleich als Beispiel einer konzentrierten Handlung dienen, wie alle Peripetien Beispiele besonders dramatischer Momente sind. — Bei dem Charakter des Dramas als eines bürgerlichen Trauerspiels verläuft die Handlung verhältnismäßig einfach und jedenfalls einfacher, als die auf der Schaubühne des großen politischen Lebens im Fiesco. Aber da das Charakteristische auch hier eine überreiche Verwendung von Intrigue (Kabale) bildet, so ist damit auch in diesem Drama eine Fülle künstlicher Verwicklungen und Verflechtungen, sowie spannender Momente gegeben, nicht selten auf Kosten der dichterischen Wahrheit und selbst der Schönheit des Ganzen (vergl. oben S. 99, 107). Zu den hochdramatischen Szenen würde die für die Gesamtentwicklung untergeordnete Szene II, 2 gerechnet werden müssen, und es ist bezeichnend, daß das einzige Beispiel einer etwas ausgeführten Schilderung in diesem Drama dieser Szene und der Zeichnung des politischen Hintergrundes angehört. Es ist, als sei in dieselbe etwas von den Tönen des Schubartschen Kapliedes[2]) übergegangen, aber auch etwas von dem Pathos in der Sprache Mirabeaus.[3]) Indessen ist die Sprache Schillers natür-

---

[1]) Ähnlich pflegen in der antiken Tragödie heitere hyporchematische Chorlieder der Schlußkatastrophe voranzugehen.

[2]) Vergl. Str. 3: Dem bieten graue Eltern noch
Zum letztenmal die Hand;
Den kosen Bruder, Schwester, Freund,
Und alles schweigt und alles weint,
Todblaß von uns gewandt.
Der bittre Schmerz . . . .
Ist hart — drum wirble du, Tambour,
Den Generalmarsch drein! u. s. w.

[3]) In der Flugschrift v. J. 1777: „Rat an die Hessen und die übrigen von ihren Fürsten an England verkauften Völker Deutschlands." Vgl. Friedr. Kapp,

licher und darum wahrer, sinnlicher und darum eindrucksvoller. Zu hochdramatischen Momenten werden die Begegnungen, die ein erschütterndes Wiedersehen in sich schließen (Ersatz für das poetische Mittel der Wiedererkennung = ἀναγνώρισις), wie sie im letzten Akt zusammenstoßen: das Wiedersehen des alten Miller und seiner Tochter, als er aus dem Gefängnis zurückkehrt (V, 1) und später, wo er sie als Leiche wiederfindet (V, 7); das Wiedersehen Ferdinands und der Geliebten nach der verhängnisvollen Entdeckung ihrer anscheinenden Untreue (V, 2); das Wiedersehen des Präsidenten und seines sterbenden Sohnes am Schluß des ganzen Dramas.

Die bombastische Sprache des Fiesco ist hier erheblich schlichter geworden; sie bleibt noch vielfach phrasenhaft, besonders in den rhetorischen Ergüssen Ferdinands. Aber es ist einerseits die realistische volkstümliche Färbung der bürgerlichen Redeweise Millers (vergl. vor allem die Szene I, 1—3; II, 4 u. 6; V, 5 und die dort verwendeten äußerst glücklichen, zum Teil freilich etwas derben und drastischen Bilder), andererseits der Humor in den Szenen mit dem Hofmarschall, welche die Darstellung der unfreiwilligen Komik in dem geckenhaften Wesen dieses hohlen Kopfes und den vernichtenden Sarkasmus des darüber stehenden Dichters meisterhaft zu vereinigen wissen, ein Gegengewicht geworden, die den Ausdruck aus den Höhen einer hohlen Phrase und Rhetorik ein wenig herabgezogen haben. Im übrigen werden die besonderen Kunstmittel der Rede auch hier mit Glück verwendet: der Monolog als ein Mittel, die Momente der Besinnung vor entscheidenden Krisen zu begleiten; hierher gehören die Monologe Ferdinands (IV, 2), als er den Brief Luises gefunden hat; IV, 4, als der Gedanke, sich mit ihr im Tode der Rache zu vermählen, zuerst in ihm aufsteigt; V, 4, als er die That, die dem Vater das einzige Kind morden soll, noch einmal in Erwägung zieht; endlich der Monolog der Lady M. IV, 8, der den Entschluß ihrer Selbstverbannung einleitet. Zu diesen Kunstmitteln ist auch hier zu zählen die doppelsinnige Redeweise, wie z. B. in der entscheidenden Stelle IV, 3, wo der Hofmarschall dem auf ihn eindringenden Major die Wahrheit gesteht mit dem Zuruf: „Sie sind ja betrogen," und dieser das Wort auf Luise beziehend antwortet: „Und daran mahnst du mich, Bösewicht?" — sodann das Mittel der tragischen Ironie, wenn der alte Miller I, 2 von einem rechten Liebhaber verlangt, „daß er mache, daß das Mädel lieber Vater und Mutter zum Teufel wünscht, als ihn fahren läßt," ohne zu ahnen, in einen wie tragischen Konflikt dieser Kampf seine

---

Der Soldatenhandel deutscher Fürsten nach Amerika (1775—83), Berlin 1864. Daselbst wird S. 189 aus der gen. Schrift Mirabeaus folgende Stelle migeteilt: „Überlaßt es ehrlosen Hofschranzen und Gotteslästerern, die königlichen Vorrechte und deren Unbeschränktheit zu preisen, und vergeßt nicht, daß alle nicht für Einen gemacht wurden, daß es eine höhere Macht giebt als fürstliche Macht, daß der, welcher ein Verbrechen zu begehen befiehlt, keinen Gehorsam verdient, und daß mithin euer Gewissen der höchste unter euren Herrschern ist."

Tochter bald darauf bringen soll; wenn ebenderselbe V, 5 in kindischer Freude sich mit der Zukunft des bereits dem Tode geweihten Kindes beschäftigt; wenn der Präsident, dessen einziger Gedanke ist, an dem angeblichen Glück seines Sohnes zu arbeiten, in Wahrheit eben dadurch an seinem Untergang arbeitet; wenn Luise im Anfang des Dramas den Wunsch hat, das „bißchen Leben hinzuhauchen (I, 3) oder mit dem Geliebten im Selbstmord gemeinsam zu sterben (V, 1)", ohne zu ahnen, wie erschütternd dieser Wunsch schließlich in Erfüllung gehen soll, oder wenn sie I, 4 in ähnlicher Vorahnung dem Geliebten zuruft: „Du hast den Feuerbrand in mein junges, friedsames Herz geworfen, und er wird nimmer, nimmer gelöscht werden," ohne zu wissen, welche Brände und Gluten sonst noch in qualvollster Marter ihr Herz verzehren werden; wenn Ferdinand den Monolog V, 4 mit den Worten schließt: „Ich verdiene noch Dank, daß ich die Natter zertrete, ehe sie auch noch den Vater verwundet," ohne zu ahnen, daß die Geliebte ihre Liebe in so erschütternder Weise zum Opfer gebracht hatte, gerade um den Vater vor allen Wunden zu bewahren; wenn er V, 2 behauptet; „auch der Vater betrogen!" während dieser und seine Einwirkung auf Luise gerade daran schuld ist, daß sie bekennt, den Brief geschrieben zu haben, ohne zugleich eine Erklärung zu geben, wie sie dazu gekommen ist. Es ist eine tragische Ironie der ganzen Situation, daß der alte Miller, um die Tochter von dem Selbstmord zurückzuhalten, die Absendung des Briefes an Ferdinand verhindert, der zwar zum Selbstmord einladet, aber doch auch das Bubenstück und ihre Unschuld aufdeckt, und daß er somit unwissentlich die mögliche Rettung des geliebten Kindes vereitelt und den Untergang desselben beschleunigt.

6. Der tragische Gehalt des Dramas. Schon jene häufige Verwendung des Mittels der tragischen Ironie bekundet, daß das Drama eine Fülle tragischen Gehaltes im einzelnen in sich birgt. Um aber den tragischen Charakter der Dichtung im ganzen festzustellen, legen wir auch hier den Maßstab früher gewonnener Anschauungen an, die uns die allgemeinen Bestandteile des Tragischen aufzeigen (vergl. oben S. 31). Auch in diesem Drama wird uns vorgeführt eine bedeutsame in sich geschlossene Handlung — denn wenn auch mit Akt III die Bewegung der Handlung einen neuen Ansatz nimmt (Teil II s. oben S. 116), so werden doch beide Teile nicht nur durch das allgemeine Motiv „Kabale und Liebe" zusammengehalten, sondern in engere Beziehung auch dadurch gesetzt, daß der Schluß des II. Aktes (die Beschimpfung des Präsidenten) die späteren Maßnahmen (Verhaftung des alten Miller und ihre Folgen) vorbereitet, — ferner ein ernster Kampf um große sittliche Güter, um das natürliche Recht des Herzens, den allgemeinen menschlichen Anspruch auf Lebensglück (der Liebenden) und um die Ehre (Ferdinand und die ehrlose Zumutung seines Vaters) gegenüber den festgewurzelten Vorurteilen und unberechtigten Standesunterschieden der verbildeten Gesellschaft, um das Recht der persönlichen und bürgerlichen Freiheit gegenüber

einer despotischen Willkürherrschaft von „Fürst, Maitresse und Präsident".[1]) Auch fehlt es nicht an dem Schauspiel einer Erhabenheit des Willens; sie liegt in dem das Äußerste wagenden Ankämpfen Ferdinands gegen den Zwang seines Vaters, und selbst die maßlose, sich und die Geliebte vernichtende Leidenschaft, mit welcher er Rache sucht für die seiner Ehre angethane Beschimpfung, ist Erscheinung eines (furchtbar=) Erhabenen. Auch deutet der Dichter, daß er der Lady M. und in noch vollerem Sinne der Luise eine Art Heldentum zuweist, ausdrücklich an. Jene nennt sich selbst eine Heldin; sie fühlte sich „heldenmäßig emporgehoben vom Rufe der Tugend" (III, 3), und obwohl uns diese Worte an jener Stelle noch wenig berechtigt dünken (vergl. oben S. 103 ff.): in dem Großmuts=wettstreit der großen Abschiedsszene IV, 8 und 9 erhebt sich die L. M. in der That zu einer Art von Heroismus, der darum nicht geringer wertet, weil er ein Heroismus der Entsagung ist. Luise aber nimmt ein duldendes Heldentum der Schmach auf sich, um den Vater zu retten (s. oben S. 108 ff.), und leitet es, ohne zu ahnen, eine wie furchtbare Gestalt es annehmen wird, durch eine ausdrückliche Erklärung ein.[2]) Da indessen Luise unter dem Banne des furchtbarsten Zwanges steht, so ist ihre Erhabenheit des Willens ebenso eine Gebundenheit desselben. Und auch die übrigen Träger der Erhabenheit des Willens lassen dieselbe zu einer stetigen, vollen und freien Entfaltung nicht kommen, sondern dieselbe zum Teil vermissen, sei es im Anfang der Handlung (Lady M.), sei es im Fortgang derselben (Ferdinand). Dazu kommt, daß die Größe des Haupthelden durch die Beschaffenheit der Gegner herabgedrückt wird, weil sie entweder nicht im offenen Kampfe ihm entgegentreten, sondern im geheimen feindselig ihr Wesen treiben (der Präsident und Wurm), oder nach ihrer ganzen Erbärmlichkeit nicht als ebenbürtig gelten können (Wurm und der Hofmarschall). Aber was die Hauptsache ist: diese Erhabenheit wird nicht zur vollen Erscheinung einer Erhabenheit des sittlichen Willens, weil sie bei dem Haupthelden in Schwäche (Eifersucht) umschlägt, bei der Hauptheldin (Luise) geradezu auf eine unsittliche Handlung gegründet ist. So kämpfen diese Helden mit gebrochenen Waffen, und der Kampf selbst kann nicht mehr ein Kampf um hohe sittliche Güter genannt werden; er wird vielmehr in Ferdinand zu einem Kampfe blinder Leidenschaft mit dem Ziel persönlicher Rache, in der Luise zu einer dumpfen Unterwerfung unter den Zwang eines unsittlichen Willens.

Ein weiteres Element in dem Wesen des Tragischen: die verhängnisvolle Verknüpfung von Verhältnissen und Umständen ist

---

[1]) I, 2. Vergl. Miller: „Und springt Einem ein naseweises Wort übers Maul — bumbs! haben's Fürst und Maitreß und Präsident' und du hast das siedende Donnerwetter am Halse."

[2]) III, 4: „Laß mich die Heldin dieses Augenblicks sein — einem Vater den entflohenen Sohn wieder schenken — einem Bündnis entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben und die gemeine ewige Ordnung zu Grunde stürzen würde."

mit dem Charakteristischen dieses Dramas, der engen Verflechtung mannigfacher Kabalen und Intriguen, bereits im großen und ganzen gegeben. Aber auch im einzelnen wird dieses echt dramatische und auch tragisch wirkende Mittel oft verwendet, vor allem im letzten Akt. Hierher gehört zunächst der Begriff des tragischen Mißverständnisses. So wecken schon die auf Entsagung deutenden Worte Luises in III, 3 mißverstanden die verhängnisvolle Eifersucht Ferdinands. Das letzte Wort Luises in V, 3 [1]), welches für diese das Ergebnis eines furchtbaren inneren Kampfes ist, von Ferdinand aber nur als letzte kalte Bestätigung ihres Geständnisses und als endgültige Absage aufgefaßt werden kann, zeitigt den verhängnisvollen Entschluß, mit welchem der Major gekommen ist: er bittet nun um die Bereitung der Limonade. Das Mißverständnis ihres Wortes „unglücklich“ [2]) beseitigt das letzte Schwanken Ferdinands und läßt ihn zur Ausführung der grausen That schreiten. [3]) Vergl. auch die Beispiele tragischer Ironie oben S. 120. — Eine verhängnisvolle Verknüpfung von Umständen ist es, wenn die Rettung Luisens zweimal deutlich in Sicht gestellt, im letzten Moment aber wieder vereitelt wird. Der an Ferdinand geschriebene Brief, welcher ihn zum Selbstmorde auffordert, zugleich aber auch auf das an ihnen begangene Bubenstück hinweist, hätte beide retten können: er wird auf Bitten des Vaters vernichtet. Vater und Tochter wollen fort aus dieser Gegend; flehentlich beschwört Luise den Vater darum [4]): da erscheint Ferdinand und der Weg zur Rettung ist versperrt. [5]) Zu spät, als schon das Gift gegeben und genommen ist, stellt Ferdinand die Frage: „hast du den Marschall geliebt?“ eine Frage, welche früher gestellt, zu einer rettenden hätte werden können; denn hier war die lösende Antwort nicht durch den Eid verboten. — Eine verhängnisvolle Verknüpfung von Umständen und Verhältnissen wird sich tragischer noch gestalten können, wenn sie zu zwingenden Lagen führt. Solche Lagen werden für den Haupthelden in diesem Drama zuerst durch den Zwang des Vaters (Akt I u. II), sodann durch Kabalen und Intriguen geschaffen. Zwingender wird die Lage der Hauptheldin, auf welche sich der Bann legt nicht nur eines äußeren Zwanges, der sie

[1]) „Sie haben mein Geständnis, Herr von Walter. Ich habe mich selbst verdammt. Gehen Sie nun! Verlassen Sie ein Haus, wo Sie so unglücklich waren.“

[2]) V, 7: „O Jüngling! Jüngling! Unglücklich bist du schon; willst du es auch noch verdienen?“

[3]) Ferdin.: „Unglücklich bin ich? Wer hat dir das gesagt? . . . Unglücklich sagte sie? — Ha! dieses Wort könnte meine Wut aus dem Grabe rufen! — Unglücklich mußt' ich werden, das wußte sie. Tod und Verdammnis! das wußte sie und hat mich dennoch verraten. — Diese Schlange! das war der einzige Fleck der Vergebung. — Deine Aussage bricht dir den Hals u. s. w.“

[4]) V, 1: „Doch hinweg aus dieser Gegend, mein Vater! — — Weg von der Stadt, wo meine Gespielinnen meiner spotten und mein guter Name dahin ist auf immerdar. — Weg, weg, weit weg von dem Ort, wo mich so viele Spuren der verlorenen Seligkeit anreden. Weg wenn es möglich ist!“

[5]) V, 2. Luise: „Gott! da ist er! Ich bin verloren!“

zur Abfassung des Briefes an den Hofmarschall bestimmt, sondern auch eines inneren, den sie selbst mit ihrer schließlichen Willfährigkeit auf sich legt und den sie selbst durch das Sakrament zu einem so furchtbar schwer lastenden macht. Aber tragisch wirkt ein innerer Zwang auch nur dann, wenn er das Ergebnis ist einer unlöslichen Verschlingung von Schuld und Recht. Ein heiliges Recht, die Liebe zum Vater, hatte sie unter entehrenden Umständen in eine furchtbare Schuld, die Untreue an ihrem Geliebten, getrieben III, 6. Noch erschütternder wiederholt sich der Konflikt zwischen dem Recht der Liebe zum Vater und dem Recht der Liebe zum Geliebten im Anfang des V. Aktes. Aus Liebe zu jenem vernichtet sie das letzte Gedächtnis dieses und bringt die unlösliche Verschlingung eines heiligen Rechtes und einer schweren Schuld selbst zum Ausdruck in der ergreifenden Klage: „Was thu' ich? was will ich? . . . wehe mir, wehe! Verbrecherin, wohin ich mich neige." Hier, scheint es, wird die Heldin zu einer echt tragischen Figur. Aber der Gehalt des wahrhaft Tragischen wird nach unseren früheren Beobachtungen (vergl. oben S. 75, 76) durch das Maßverhältnis von Schuld und Recht bedingt, und das tragisch erschütterndste Los entstand, wenn mit einem starken Recht eine leise Schuld sich unlöslich verband und diese geringe Beimischung schon genügte, ein übergewaltiges Leiden zu schaffen. Nach diesem Maßstabe aber gemessen sind weder Ferdinand noch Luise Träger einer vollen tragischen Größe. Ferdinand führt den Kampf für das natürliche Recht des Herzens dem Vater gegenüber nicht siegreich durch, weil er abgesehen von der Trübung seines Rechts durch eine Gedankenschuld (s. oben S. 107) sein Recht in eine schwere Verschuldung wandelt, die mit der erwachenden Eifersucht beginnt, noch ehe Luise Grund dazu gegeben hatte und dann übergewaltig anschwillt. Denn er faßt in seiner Raserei den Mordgedanken der „fürchterlichen Vermählung" unmittelbar, nachdem er die Wahrheit aus den Worten des Hofmarschalls hätte vernehmen können (III, 3), und noch ehe er nur Luise selbst angehört hatte (III, 4). Zwar tritt in dem Schlußakt auch an Ferdinand das Tragische voller heraus, insofern seine volle Unwissenheit über den wahren Sachverhalt, das dreifache Geständnis Luises und ihre sonstigen Worte, aus denen er mit Sicherheit auf ihre Untreue meint schließen zu können, seine Schuld verringern: aber dieser Schlußakt vermag den Eindruck nicht mehr ganz zu verwischen, den die voraufgehende Handlung des III. u. IV. Aktes hatte erzeugen müssen. Luises Geschichte anderseits beginnt mit einem Ansatz zu einer wahrhaft tragischen Gestaltung. Sie hat bereits im Anfang des Dramas (I, 3) dem Geliebten für dieses Leben entsagt und ihre Hoffnung auf eine Vereinigung im Jenseits gesetzt.[1]) Dann bringt das Erscheinen Ferdinands ihren Entschluß zu Fall — eine sehr ver-

[1]) I, 3: „Ich entsag' ihm für dieses Leben. Dann Mutter, dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen . . . . Menschen nur Menschen sind, . . . wenn Gott kommt und die Herzen im Preise steigen . . . . was hätte er dann noch vor seinem Mädchen voraus?"

mit dem Charakteristischen dieses Dramas, der engen Verflechtung mannigfacher Kabalen und Intriguen, bereits im großen und ganzen gegeben. Aber auch im einzelnen wird dieses echt dramatische und auch tragisch wirkende Mittel oft verwendet, vor allem im letzten Akt. Hierher gehört zunächst der Begriff des tragischen Mißverständnisses. So wecken schon die auf Entsagung deutenden Worte Luises in III, 3 mißverstanden die verhängnisvolle Eifersucht Ferdinands. Das letzte Wort Luises in V, 3 [1]), welches für diese das Ergebnis eines furchtbaren inneren Kampfes ist, von Ferdinand aber nur als letzte kalte Bestätigung ihres Geständnisses und als endgültige Absage aufgefaßt werden kann, zeitigt den verhängnisvollen Entschluß, mit welchem der Major gekommen ist: er bittet nun um die Bereitung der Limonade. Das Mißverständnis ihres Wortes „unglücklich“ [2]) beseitigt das letzte Schwanken Ferdinands und läßt ihn zur Ausführung der grausen That schreiten. [3]) Vergl. auch die Beispiele tragischer Ironie oben S. 120. — Eine verhängnisvolle Verknüpfung von Umständen ist es, wenn die Rettung Luisens zweimal deutlich in Sicht gestellt, im letzten Moment aber wieder vereitelt wird. Der an Ferdinand geschriebene Brief, welcher ihn zum Selbstmorde auffordert, zugleich aber auch auf das an ihnen begangene Bubenstück hinweist, hätte beide retten können: er wird auf Bitten des Vaters vernichtet. Vater und Tochter wollen fort aus dieser Gegend; flehentlich beschwört Luise den Vater darum [4]): da erscheint Ferdinand und der Weg zur Rettung ist versperrt. [5]) Zu spät, als schon das Gift gegeben und genommen ist, stellt Ferdinand die Frage: „hast du den Marschall geliebt?“ eine Frage, welche früher gestellt, zu einer rettenden hätte werden können; denn hier war die lösende Antwort nicht durch den Eid verboten. — Eine verhängnisvolle Verknüpfung von Umständen und Verhältnissen wird sich tragischer noch gestalten können, wenn sie zu zwingenden Lagen führt. Solche Lagen werden für den Haupthelden in diesem Drama zuerst durch den Zwang des Vaters (Akt I u. II), sodann durch Kabalen und Intriguen geschaffen. Zwingender wird die Lage der Hauptheldin, auf welche sich der Bann legt nicht nur eines äußeren Zwanges, der sie

---

[1]) „Sie haben mein Geständnis, Herr von Walter. Ich habe mich selbst verdammt. Gehen Sie nun! Verlassen Sie ein Haus, wo Sie so unglücklich waren.“

[2]) V, 7: „O Jüngling! Jüngling! Unglücklich bist du schon; willst du es auch noch verdienen?“

[3]) Ferdin.: „Unglücklich bin ich? Wer hat dir das gesagt? . . . Unglücklich sagte sie? — Ha! dieses Wort könnte meine Wut aus dem Grabe rufen! — Unglücklich mußt' ich werden, das wußte sie. Tod und Verdammnis! das wußte sie und hat mich dennoch verraten. — Diese Schlange! das war der einzige Fleck der Vergebung. — Deine Aussage bricht dir den Hals u. s. w.“

[4]) V, 1: „Doch hinweg aus dieser Gegend, mein Vater! — — Weg von der Stadt, wo meine Gespielinnen meiner spotten und mein guter Name dahin ist auf immerdar. — Weg, weg, weit weg von dem Ort, wo mich so viele Spuren der verlorenen Seligkeit anreden. Weg wenn es möglich ist!“

[5]) V, 2. Luise: „Gott! da ist er! Ich bin verloren!“

zur Abfassung des Briefes an den Hofmarschall bestimmt, sondern auch eines inneren, den sie selbst mit ihrer schließlichen Willfährigkeit auf sich legt und den sie selbst durch das Sakrament zu einem so furchtbar schwer lastenden macht. Aber tragisch wirkt ein innerer Zwang auch nur dann, wenn er das Ergebnis ist einer unlöslichen Verschlingung von Schuld und Recht. Ein heiliges Recht, die Liebe zum Vater, hatte sie unter entehrenden Umständen in eine furchtbare Schuld, die Untreue an ihrem Geliebten, getrieben III, 6. Noch erschütternder wiederholt sich der Konflikt zwischen dem Recht der Liebe zum Vater und dem Recht der Liebe zum Geliebten im Anfang des V. Aktes. Aus Liebe zu jenem vernichtet sie das letzte Gedächtnis dieses und bringt die unlösliche Verschlingung eines heiligen Rechtes und einer schweren Schuld selbst zum Ausdruck in der ergreifenden Klage: „Was thu' ich? was will ich? ... wehe mir, wehe! Verbrecherin, wohin ich mich neige.“ Hier, scheint es, wird die Heldin zu einer echt tragischen Figur. Aber der Gehalt des wahrhaft Tragischen wird nach unseren früheren Beobachtungen (vergl. oben S. 75, 76) durch das Maßverhältnis von Schuld und Recht bedingt, und das tragisch erschütterndste Los entstand, wenn mit einem starken Recht eine leise Schuld sich unlöslich verband und diese geringe Beimischung schon genügte, ein übergewaltiges Leiden zu schaffen. Nach diesem Maßstabe aber gemessen sind weder Ferdinand noch Luise Träger einer vollen tragischen Größe. Ferdinand führt den Kampf für das natürliche Recht des Herzens dem Vater gegenüber nicht siegreich durch, weil er abgesehen von der Trübung seines Rechts durch eine Gedankenschuld (s. oben S. 107) sein Recht in eine schwere Verschuldung wandelt, die mit der erwachenden Eifersucht beginnt, noch ehe Luise Grund dazu gegeben hatte und dann übergewaltig anschwillt. Denn er faßt in seiner Raserei den Mordgedanken der „fürchterlichen Vermählung“ unmittelbar, nachdem er die Wahrheit aus den Worten des Hofmarschalls hätte vernehmen können (III, 3), und noch ehe er nur Luise selbst angehört hatte (III, 4). Zwar tritt in dem Schlußakt auch an Ferdinand das Tragische voller heraus, insofern seine volle Unwissenheit über den wahren Sachverhalt, das dreifache Geständnis Luises und ihre sonstigen Worte, aus denen er mit Sicherheit auf ihre Untreue meint schließen zu können, seine Schuld verringern: aber dieser Schlußakt vermag den Eindruck nicht mehr ganz zu verwischen, den die voraufgehende Handlung des III. u. IV. Aktes hatte erzeugen müssen. Luises Geschichte anderseits beginnt mit einem Ansatz zu einer wahrhaft tragischen Gestaltung. Sie hat bereits im Anfang des Dramas (I, 3) dem Geliebten für dieses Leben entsagt und ihre Hoffnung auf eine Vereinigung im Jenseits gesetzt.[1]) Dann bringt das Erscheinen Ferdinands ihren Entschluß zu Fall — eine sehr ver-

[1]) I, 3: „Ich entsag' ihm für dieses Leben. Dann Mutter, dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen .... Menschen nur Menschen sind, ... wenn Gott kommt und die Herzen im Preise steigen .... was hätte er dann noch vor seinem Mädchen voraus?“

ständliche leise Schuld — und eine Vorahnung des Loses, das ihrer harrt, steigt in ihrem Herzen auf.[1]) Sie ist darauf (III, 4) entschlossen, von neuem dem Geliebten zu entsagen, weil sie diesen durch einen Frevel sich nicht erhalten will, und hat damit die frühere leise Schuld schon gesühnt. Da läßt sie sich durch eine entehrende Handlung tiefer Selbsterniedrigung in eine schwere Schuld verstricken, welche durch den Zwang der Verhältnisse nicht genügend erklärt, noch weniger entschuldigt werden kann (siehe oben S. 97), und wirkt damit sich selbst ein übergewaltiges Leiden.[2]) Zwar bringt der letzte Akt auch hier mit einer neuen Handlung ein reineres Bild tragischer Größe, wenn Luise den rettenden Brief an den Geliebten, der demselben ihre Schuld erklärt und in seinen Augen gemindert hätte, vernichtet, ihr Liebesglück der Liebe zum Vater opfert, ein Heldentum der Schmach stumm auf sich nimmt und damit die frühere Schuld sühnt, so daß nunmehr ihr Leiden in Wahrheit als ein übergewaltiges erscheint (vergl. oben S. 109) — indessen stehen wir doch auch hier zu sehr unter dem Banne des Eindrucks der voraufgegangenen Handlung und werden auch durch die spätere Lage fort und fort zu sehr daran erinnert, daß sie zuvor zu einer ehrlosen That sich hatte bestimmen lassen, als daß hier diejenige reine, befreiende Wirkung hätte erzielt werden können, welche der Anblick einer wahrhaft tragischen Größe hervorbringt.

Tragischer wird ferner das Los eines Helden in dem Maße, in welchem höhere Schicksalsmächte in sein Geschick hineinragen und damit den Blick über die Erhabenheit menschlichen Wollens hinaus auf die höchste

---

[1]) I, 4: „Ich hatte diese Träume vergessen und war glücklich. — Jetzt! jetzt! von heute an — der Friede meines Lebens ist aus — wilde Wünsche — ich weiß es — werden in meinem Busen rasen. — Geh — Gott vergebe dir's — du hast den Feuerbrand in mein junges, friedsames Herz geworfen, und er wird nimmer, nimmer gelöscht werden."

[2]) Sehr ungenügend also scheint uns die Auffassung O. Brahms, wenn er a. a. O. S. 321, 22 sagt: „Die Schuld des Mannes ist die völlige Nichtachtung der Weltordnung, die Schuld des Mädchens die völlige Gebundenheit ihres Empfindens an die Gesetze der Pietät. Die Schuld des Einen ein Zuviel (??); die Schuld der Andern ein Zuwenig (??). Alles ordnet Ferdinand seiner Leidenschaft unter, die Pflichten gegen die Familie, den Staat, die Sitte; der Offizier will fliehen, der Sohn die Schätze des Vaters rauben. Umgekehrt siegt in Luise das Gefühl für ihren Vater über die Leidenschaft für Ferdinand; sie opfert, gezwungen halb und halb überredet, ihre Neigung den Geboten der Kindesliebe." Und hat Brahm gar kein Wort für die Schuld der Eifersucht in F., für die der Selbsterniedrigung in L.? — Vergl. H. Schreyer, die dramatische Kunst Schillers, S. 33: „Man kann es verstehen, daß Luise, um Vater und Mutter vor der Verfolgung zu retten, obwohl diese doch kaum das Leben bedrohen kann, ihrer Liebe entsagt und Ferdinand aufgiebt, daß sie aber dies thut, indem sie sich selbst der gröbsten Untreue und einer gemeinen Handlungsweise beschuldigt, will uns nicht in den Sinn. Der Brief ... dünkt mich psychologisch unmöglich. Sich selbst unschuldig zu einer solchen Wegwerfung ihres Heiligsten zu bekennen — das ist für ein gesundes Gefühl auch in dem Zwang der geschilderten Lage zu viel. Für die Rettung der Eltern kann eine Luise viel opfern, vielleicht selbst den Geliebten oder ihr eigenes Leben, nicht aber ihre Ehre."

Erscheinungsform des Erhabenen, die Erhabenheit des göttlichen Willens hinleiten. Nun fehlt es in diesem Drama nicht ganz an einzelnen Ausblicken auf das Walten höherer Mächte. Als Ferdinand von dem alten Miller an die harmlosen Stunden im Flötenspiel erinnert wird, die der Ausgang werden sollten einer so unglückseligen Verschlingung der Verhältnisse, da will er darin das Spiel einer höheren Macht erkennen.[1]) Auch Luise beruft sich auf den Willen Gottes, wie auf ein Gottesurteil in dem entscheidenden Augenblick, als sie den Brief an Ferdinand zerreißend sich auf immer von ihm scheidet[2]) — aber in Wahrheit hat eigne Entschließung der Heldin die furchtbare Lage geschaffen, die durch Kabale und Zwang von außen wohl vorbereitet war, aber erst durch ihre eigne That entschieden und durch ihre Willigkeit, das Sakrament darauf zu nehmen, so zwingend besiegelt wurde. Und obwohl sie mit diesem letzten Entschluß den Namen Gottes in Verbindung bringt[3]), so wird doch unserm Gefühl die Sache dadurch keineswegs als eine göttliche Schickung näher gelegt. Nicht ein durch höhere Mächte verhängtes Schicksal, nicht also ein im höchsten Sinne tragisches Verhängnis ist das Los Luisens, sondern ein wenn auch durch Kabale vorbereitetes, aber schließlich doch selbst gewähltes Geschick[4]), in das nun auch Ferdinand hinein verstrickt wird.

So teilt sich etwas von dem Druck, den der Bann eines selbstgeschaffenen Zwanges auf die Heldin und ihre Umgebung legt, auch unsrer Empfindung mit, und weder die letzte Hinweisung der sterbenden Luise auf die göttliche Gnade[5]), noch die Ferdinands auf das göttliche Gericht[6]), noch auch die von seiten der Menschen schließlich gewährte Vergebung können diesen Druck völlig beseitigen, geschweige, daß die höchste Erscheinungsform des Erhabenen und also auch des Tragischen: das Bild des über alles Irren in sieghafter Klarheit sich erhebenden göttlichen Willens zur Darstellung käme.[7]) Ein vergleichender Rückblick auf Goethes Iphigenie deckt auch hier (vergl. oben

---

[1]) V, 3: „Seltsam, o unbegreiflich seltsam spielt Gott mit uns! An dünnen, unmerkbaren Seilen hängen oft fürchterliche Gewichte . . . Unglückseliges Flötenspiel, das mir nie hätte einfallen sollen!“

[2]) V, 1: „Gott sieht herab! — So zernicht' ich sein letztes Gedächtnis!“

[3]) III, 6: „Gott! Gott! und du selbst mußt das Siegel geben, die Werke der Hölle zu verwahren?“

[4]) Belehrend für diesen Punkt ist das spätere Geständnis Schillers, als er mit dem Wallenstein beschäftigt war und klagte, daß er hier das eigentlich Tragische noch nicht recht getroffen habe; „das eigentliche Schicksal thue noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück.“

[5]) „Sterbend vergab mein Erlöser — Heil über dich und ihn.“

[6]) „Eine Gestalt wie diese stehe vor deiner Seele, wenn du stirbst, und dränge dein letztes Gebet weg. — Eine Gestalt wie diese stehe auf deinem Grabe, wenn du auferstehst — und neben Gott, wenn Er dich richtet.“

[7]) Vergl. H. Baumgart, Handbuch der Poetik, Stuttgart 1887, S. 497: „Die furchtbare Majestät der über alle gleichmäßig erhabenen Schicksalsgewalt der Empfindung zu unmittelbarer Gegenwart zu erwecken, diese höchste tragische Weihe vermochte der Dichter diesem Drama nicht zu erteilen.“

S. 99.) den Abstand zwischen einer wahrhaft tragischen Schicksalslage und einer wohl erschütternden, aber nicht zugleich befreiend erhebenden Zwangslage auf. Dort schien beides von den Göttern in gleicher Weise gewollt: die priesterliche Treue gegen die Göttin Diana, die schwesterliche Treue gegen den Bruder, welchen Apollo entsendet hatte; auch hier eine „Verbrecherin, wohin sie sich neigt" (vergl. oben S. 123), aber auch gehorsam einem göttlichen Willen, was sie auch wählen mag; jede der beiden vor sie gestellten Entscheidungen sittlich geboten und verboten zugleich, ein Schritt in eine Schuld, die zugleich doch ein Recht schien (unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld), endlich Aufdeckung der ganzen verhängnisvollen Tragweite und Folgen eines solchen Schrittes, ein Bild also höchster Erhabenheit eines geweihten sittlichen Willens, die gleichwohl dem Irren allgemein-menschlicher Schwachheit und den dunklen Wirren des Lebens verfällt, damit schließlich über alles menschliche Heldentum hinausragend in sieghafter Klarheit heraustrete die über allem Irren erhabene, allein vollkommene Erhabenheit des göttlichen Willens, der göttlichen Gerechtigkeit (in der Iphigenie im besonderen der göttlichen Gnade. Vgl. Abt. I S. 401, 421 ff.). In Kabale und Liebe hingegen ist die Wirkung der Katastrophe wohl auch eine uns auf das tiefste erschütternde im Hinblick auf den Untergang der beiden Liebenden und auf die besonderen Umstände dieses Unterganges, sowie in der Erwägung, daß das so schwere Opfer Luisens dem Vater vergeblich gebracht ist — aber es fehlt die befreiende innere Läuterung (Katharsis), welche das Mitleid mit dem Untergang eines wahrhaft großen Heldentums dann erzeugt, wenn hier eine auch nur leise Schuld ein übergewaltiges Leiden nach sich zieht, das zugleich als ein von höheren Mächten verhängtes und als Offenbarung göttlicher Gerechtigkeit empfunden wird.

7. **Blick auf die Schwächen des Dramas.** Dieselben sind im Gange der vorausgegangenen Untersuchung so oft berührt worden, daß hier wenige Bemerkungen genügen. Die Schwächen der Dichtung betreffen im allgemeinen die Gründung der Verwickelung auf die Nötigung zu einer unsittlichen, ehrlosen Handlung (zweimal: in der Zumutung, die der Präsident an seinen Sohn, aber auch die Lady M. an diesen vergeblich stellt, vergl. oben S. 102, und in dem Zwange, der mit Erfolg auf Luise ausgeübt wird, vergl. S. 96 u. 114); sodann das Wohlgefallen des Dichters an dem Motiv der Kabale und Intrigue an sich, die er mit dem Tragischen verwechselt (s. oben S. 99), ein Wohlgefallen, das ihn verleitet, sich über die sittlichen Forderungen hinwegzusetzen (s. S. 103, 105, 107), endlich die Mängel in dem tragischen Gehalt (s. oben S. 123). Dazu kommen mancherlei Widersprüche und Fälle einer inneren Unwahrheit und Unwahrscheinlichkeit, die bereits nachgewiesen wurden, s. oben S. 101, 103, 104, 105, 106, 107, 111, und deren Zahl sich leicht vermehren ließe. Unwahrscheinlich ist z. B., daß einerseits Ferdinand (III, 4) der Geliebten das schwarze Geheimnis der Mordthat seines Vaters so ungescheut verraten haben, und daß anderseits Luise dennoch so gar

nicht auf den Einfall gekommen sein sollte, daß mit diesem Geheimnis der Geliebte auch zum zweitenmal sie zu retten imstande sein werde (vgl. oben S. 97). Unwahrscheinlich, selbst in dem damaligen Zeitalter, ist eine auf eine so verbrecherische Vorgeschichte gegründete Schreckensherrschaft, wie die des Präsidenten; unwahrscheinlich, daß er einen geistig so unbedeutenden und nichtssagenden Menschen wie den Hofmarschall zum Helfershelfer seines Mordanschlags auf seinen Vorgänger gemacht haben sollte. Hieran wie an anderen Verzeichnungen oder Übertreibungen in der Zeichnung der sozialen und im besonderen der höfischen Zustände ist die tendenziöse Färbung des Dramas schuld, die selbst wiederum als eine freilich nach ihren inneren Gründen sehr verständliche Schwäche anzusehen ist; vergl. oben S. 91. Zu den aus inneren Gründen unwahrscheinlichen Zügen rechnen wir auch und sehen es als eine Verzeichnung in dem Charakterbilde an, wenn die Lady M., nachdem sie selbst soeben einer edlen Aufwallung sich hingegeben und Luise eine „edle, große, göttliche Seele“ genannt, sie auch um Vergebung gebeten und versichert hat, „ihr kein Haar kränken“ zu wollen, dann die beide in gleicher Weise entehrende Zumutung ausspricht, Luise solle um schnöden Geldes willen dem Geliebten entsagen[1]) — oder wenn die durchaus edel und ideal angelegte Natur Ferdinands, wenn auch nur vorübergehend, den Gedanken fassen kann, seinen Vater zu bestehlen (III, 4). Die Schwächen der sonstigen Charakterzeichnung betreffen vornehmlich das unvollkommene Heldentum des Haupthelden und der Hauptheldin und den schon berührten Widerspruch in der Charakteristik der Lady M.

8. **Die Gesamtwirkung des Dramas** (vergl. oben S. 87). Wir werden aus einer gemachten Wirklichkeit (Räuber) und einer weit zurückliegenden historischen (Fiesco) in die Wirklichkeit der (damaligen) Gegenwart versetzt. Dadurch erhält das Drama seinen Grundton, den eines starken Realismus. Derselbe ist in vielen Zügen wohl auch ein Abdruck der Wirklichkeit; aber er wird vor der Gefahr eines prosaischen Realismus, der seine Aufgabe darin sieht, nur einen genauen Abdruck der Wirklichkeit zu geben[2]), i. A. schon durch die Rücksicht bewahrt, die der Dichter auch nach seiner Flucht aus den Verhältnissen in Stuttgart und auch in seinem Asyl zu Bauerbach im Hinblick auf seine Zukunft zu nehmen hatte, im besonderen aber durch die wahrhaft dichterische Kraft, die danach ringt, die gemeine Wirklichkeit zur dichterischen Wahrheit zu erheben, dadurch, daß sie jene zu adeln und idealisieren sucht. Das kann entweder nach der ernsten oder nach der komischen Seite hin geschehen. Beides hat hier der Dichter zum Teil mit entschiedenem

---

[1]) „Du bist arm — sieh! Ich will diesen Schmuck verkaufen — meine Garderobe, Pferd und Wagen verkaufen — dein sei alles, aber — entsag' ihm.“

[2]) Es wird heutzutage im Hinblick auf den bedenklichen Realismus jüngster dramatischer Dichter zweckmäßig und geboten sein, auf den Unterschied zwischen einer Wiedergabe der platten Wirklichkeit und einer Darstellung der dichterischen Wahrheit nachdrücklich hinzuweisen. Vergl. den Aufsatz von Goethe über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, ein Gespräch.

Glück versucht. Er hat in der wie aus Holz geschnitzten volkstümlichen[1]) Figur des ehrenfesten alten Miller als des Vertreters eines gesunden Bürgertums, in dem den Jammer seines Volkes tief im Herzen tragenden und mit Freimut bezeugenden Kammerdiener als dem Vertreter des Volkes, in der politisch und egoistisch kalt berechnenden Vornehmheit des Präsidenten, endlich zur Ergänzung dieses Bildes in der sarkastisch-humoristischen Zeichnung des Hofmarschalls, der als hohler Geck auf dem höfischen Parkett einhertänzelt, gelegentlich sich aber auch zu Niederträchtigkeiten gebrauchen läßt, nahezu meisterhafte Charaktertypen geschaffen, die einen deutlichen Fortschritt des Dichters in lebenswahrer Charakterzeichnung bekunden, und eine glückliche Mitte zwischen dem niedrigen Realismus, wie er zum Teil noch in den Räubern (vergl. die Vertreter eines gemeinen Räubertums) zum Ausdruck kam, und dem verstiegenen zu unnatürlichem Pathos neigenden Idealismus, der im Fiesco die Gestalten vielfach zu unwahren macht, eingehalten. Freilich fehlt es auch in Kabale und Liebe nicht an Gestalten, bei deren Zeichnung entweder die Wirklichkeit in bedenklicher Weise geadelt werden sollte (in der Gestalt der Lady M., vergl. oben S. 103), oder ohne die mildernde Zugabe der Komik und des Humors einseitig übertrieben wird (in der Gestalt Wurms). Auch fehlen nicht solche Gestalten, wo eine starke idealistische Richtung dem Zwange eines gemeinen Realismus unterworfen wird (Luise), oder wo jene in eine andere Einseitigkeit umschlägt (Ferdinand) — im großen und ganzen aber verdankt dieses Drama seine durchschlagende Wirkung, die es seiner Zeit ausübte und jetzt noch immer von neuem ausübt, vornehmlich auch der Wahrheit, mit welcher es mitten in das wirkliche Leben hineinversetzt. Erleichtert wird dieses Mitdurchleben der Handlung sodann durch eine Anlage und einen Bau derselben, die von vornherein einfacher und durchsichtiger sind und eine planmäßige und kunstvolle Berechnung deutlich erkennen lassen (vergl. oben S. 100, 108, 111), durch den nicht nur sicheren, sondern auch bewegten Gang der Handlung, der überall voll Leben, zum Teil in stürmender Bewegung den Höhepunkten und katastrophischen Momenten, schließlich der großen Schlußkatastrophe zustrebt und eine für den dramatischen Anfänger ungewöhnlich große Bühnentechnik verrät. Auch die Innenhandlung entwickelt sich vielfach auf dem Grunde einer kunstvollen Anlage in feiner psychologischer Motivierung und in lebenswahrer Durchführung (vergl. S. 100), und so schaffen äußere und innere Handlung auch in diesem Drama eine Reihe von spannenden, ergreifenden und erschütternden Situationen (vergl. S. 111). Anfänge zur Behandlung von tiefer gehenden psychologischen Problemen sind, wie in den Räubern (s. S. 9, 21, 29) und im Fiesco (s. S. 50, 57 ff.) auch in diesem Drama gegeben, vergl. das Nebenthema S. 114, 106 u. 92, und das „Heldentum der Schmach" Luises S. 110 ff.; ebenso Ansätze zu einer vollkommeneren Behandlung des Tragischen

[1]) Auch in der volkstümlichen, zum Teil schwäbelnden Redeweise.

(vergl. S. 123). Somit tritt eine Weiterentwickelung des dramatischen Dichters überall heraus; dennoch wird der Gesamteindruck hier mehr noch als in den Räubern und im Fiesco beeinträchtigt, weil zu den anderen Schwächen, welche diese Dichtung mit den ersten beiden Anfangsdramen teilt (vergl. oben. S. 35 u. 79), als etwas Besonderes noch hinzutritt, daß ein unnatürliches Ansinnen unsittlicher, ja ehrloser Handlungen zur Grundlegung der großen Konflikte gebraucht wird, und daß dieser Umstand mit seinen Folgen für die Charakteristik der handelnden Personen, für die Entwicklung und den Ausgang der Handlung und schließlich auch für die Ausprägung des tragischen Gehalts sich lastend wie ein Bann auf das ganze Drama legt.[1])

9. **Verwandte Stoffe.** Über das nahe Verhältnis, welches Kabale und Liebe zu Lessings Emilia Galotti hat, und das sich nicht nur in einzelnen Charakteren[2]), sondern auch in einzelnen Situationen[3]), ja sogar in einzelnen Wendungen[4]) verrät, haben Kuno Fischer, Lessing I S. 188 ff.; Brahm, Schiller I, S. 302; Julian Schmidt in den Preußischen Jahrbüchern 1879 ausführliche Nachweisungen gegeben.

[1]) Durchaus ungerecht, einseitig und um so bedenklicher, je weniger es begründet wird, ist das Urteil Vilmars in seiner Litteratur-Geschichte: „In Kabale und Liebe werden uns geradezu Unmöglichkeiten zugemutet: eine solche alles Maß überschreitende Nichtswürdigkeit und ein solcher sogen. Edelmut [bei wem eigentlich?] wie sie hier erscheinen, hören beide auf, menschlich zu sein; das ganze Stück ist eine Karikatur und zwar eine überaus widrige, die man nur mit dem äußersten moralischen Widerwillen und mit völligem ästhetischen Ekel betrachten kann.“ Die sonstigen Vorzüge der Vilmarschen Litterat.-Gesch. werden durch derartige ganz allgemeine, ohne eingehenden Nachweis hingeworfene Urteile, welche besonders die Werke unsrer neueren großen Klassiker treffen, und den Schüler entweder zu entschiedenem Widerspruch herausfordern, oder urteilslos von ihm nachgesprochen werden, nahezu aufgehoben.

[2]) Der Hofmarschall und Wurm erinnern jeder in anderer Weise an Marinelli; die L. Milford an die Gräfin Orsina, die Mutter Luises an Claudia.

[3]) Die bevorstehende Vermählung dort des Prinzen, hier des Herzogs, welche ein Abbrechen ihres Verhältnisses zu den Maitressen verlangt; dort die Abhaltung eines wirklichen Lever (I, 6), hier die Schilderung eines solchen (I, 6). Hier wie dort fordert die Katastrophe als Opfer das Leben einer edlen Jungfrau; dort die thatsächliche Vernichtung des Hofmenschen Marinelli zum Schluß des Dramas, hier das erklärende Geständnis des Hofmarschalls (III, 2): „Mon dieu! was bin dann ich, wenn mich Seine Durchlaucht entlassen?“

[4]) Beispiele. Em. Gal. II, 2. Odoardo: „Wo ist Emilia?“ Claudia: „Sie ist in der Messe.“ II, 7: Appiani: „So recht meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben.“ Kabale und Liebe: I, 2. Wurm: „Kriegt man sie nicht zu sehen, Mamsell Luisen?“ Frau: „Sie ist eben in der Messe.“ Wurm: „Das freut mich! freut mich! Ich werd' einmal eine fromme, christliche Frau an ihr haben.“ — Em. Gal. IV, 3. Orsina: „Wie er dasteht, der Herr Marchese! was er für Augen macht! wundert sich das Gehirnchen?“ K. u. L. IV, 3: Ferd.: „Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! . . . Schade nur, ewig schade für die Unze Gehirn, die so schlecht in diesem undankbaren Schädel wuchert!“ — Em. Gal. V, 2. Odoardo: „In jedem Traume führe der blutige Bräutigam ihm die Braut vor das Bette . . . und dann höre er plötzlich das Hohngelächter der Hölle und erwache.“ Dazu vergl. aus K. u. L. die oben S. 125 Anm. 6 mitgeteilten Worte. Vergl. auch die Zusammenstellung bei L. Bellermann a. a. O. S. 213 ff. Über Anklänge an Julius von Tarent (s. oben S. 8) vergl. Minor II, S. 135.

Emilia Galotti war eben das „Grundbuch der ganzen Gattung“, und zum Teil bezieht sich auch auf Kabale und Liebe, was Goethe in Wahrheit und Dichtung, von Emilia Galotti und den sich anschließenden Dramen sagt: „Den entschiedensten Schritt that Lessing in der Emilia Galotti, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind. Alle diese Dinge sagten dem aufgeregten Zeitsinne vollkommen zu, und Menschen von weniger Geist und Talent glaubten das Gleiche, ja noch mehr thun zu dürfen ... Von dieser Zeit an wählte man die theatralischen Bösewichter immer aus den höheren Ständen; doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Civiletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft dann doch noch die Justitiarien als Bösewichter der ersten Instanz ihren Platz fanden.“ (Vgl. oben S. 92, Anm.)

Daß in Kabale und Liebe eine Zahl von Motiven wieder erscheint, die uns schon aus den Räubern und dem Fiesco bekannt sind, ist bereits oben S. 114 bemerkt worden. Einem leisen Nachklang von dem Lieblingsmotiv des Fiesco: Wettstreit der Erhabenheit und Großmut (s. oben S. 63, 65 ff.) gleicht das Motiv in IV, 7; eine Art von Großmutwettstreit zwischen Luise und der Lady M.; an das Verhältnis der Julia zu Leonore erinnert hier das Verhältnis der Lady M. zur Luise; auch in der Kosinskyepisode war das Glück zweier liebender Herzen durch Hofkabale zerstört worden. Besonders zahlreich aber sind auch in diesem Drama wie in den Räubern (s. S. 41) nnd im Fiesco (s. S. 89) solche Situationen, die sich wie Vorstudien und Vorarbeiten zu einer wiederholten und vollendeteren Ausführung in späteren Dramen verhalten. Die ganze Gestalt der Lady Milford, welche eine anstößige Vergangenheit sühnt, ist wie ein Vorläufer zu derjenigen der Maria Stuart, aber auch zur Prinzessin Eboli im Don Carlos. Man halte ferner von einzelnen Szenen zusammen die Sz. IV, 7: Luise gegenüber ihrer Nebenbuhlerin mit Maria Stuart III, 4: Maria gegenüber der Elisabeth; die Sz. II, 3: Ferdinand und Lady M. mit Don Carlos II, 8: Carlos und die Eboli; die Sz. IV, 5: Ferdinand seinen Vater um Vergebung anflehend mit Don Carlos II, 2: Carlos von seinem Vater stürmisch Versöhnung fordernd; die Sz. IV, 7: die unabhängige und stolze Art, in welcher Luise der Lady M. entgegenzutreten wagt, die dem Lande noch allmächtig gilt, mit Don Carlos III, 10: das kühne Auftreten Posas Philipp gegenüber; die Sz. V, 2, wo Luise auf die Anklage Ferdinands anfangs nur das Schweigen einer Selbstverurteilung hat, mit Jungfrau von Orleans IV, 11, wo die Jungfrau der Anklage des Vaters gegenüber in beredter Selbstanklage verstummt. Wenn danach die meisten Analogien auf den Don Carlos und die Maria Stuart hinweisen, so erklärt sich das vielleicht daraus, daß diese Stoffe den Dichter bereits in Bauerbach gleichzeitig mit der Überarbeitung des Fiesco beschäftigten (s. oben S. 90).

IV.

Don[1]) Carlos,

Infant von Spanien.

Ein dramatisches Gedicht.

(1783—87.)

Litteratur. Außer den oben S. 6 genannten Schriften allgemeineren Inhalts: O. Brahm, Schiller, Bd. II, 1. Hälfte, Berlin 1892. Die Ausgabe des Dramas von R. Boxberger, Berlin und Stuttgart (Spemannsche Sammlung); die Erläuterung der Dichtung von H. Düntzer, Leipzig 2. A. 1886; die Abhandlungen von Otto, Progr. des Gymn. zu Neiße 1853; Levy, Schillers Don Carlos in seiner Abhängigkeit von Lessings Nathan (Ztschr. f. deutsches Altertum und deutsche Litterat. von Steinmeyer N. F. B. IX, H. 3); O. Brahm in der deutschen Rundschau von Rodenberg 1889, S. 394—420; E. Elster, Zur Entstehungsgeschichte des Don Carlos, Halle 1889; Marx Möller, Studien zum Don Carlos. Greifswald 1896; Fr. Zarncke, Über den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller, Goethe. Festschrift der Leipziger Universität. Leipzig 1865. L. v. Ranke, Don Carlos, Sämtliche Werke, Bd. 41, Leipzig 1877. W. Maurenbrecher, Don Carlos. 2. Aufl. Berlin 1876. W. Büdinger, Don Carlos' Haft und Tod, insbesondere nach den Aufzeichnungen seiner Familie. Wien 1891.

---

1. Zur Geschichte der Abfassung.[2]) Die erste Anregung zur Wahl dieses Stoffes empfing Schiller bei seinem Aufenthalte in Mannheim i. J. 1782 durch den Intendanten des dortigen Nationaltheaters von Dalberg, der ihn auf die damals erschienene geschichtliche Erzählung des Abbé de Saint Réal: Dom Carlos, nouvelle historique hinwies.[3]) In Bauerbach (Frühling 1783) erhielt er diese Novelle durch den Bibliothekar Reinwald in Meiningen, seinen späteren Schwager, und bald wuchs das Interesse Schillers an dem Stoffe so, daß er sich schon während der Überarbeitung des Fiesco mit dem neuen Drama beschäftigte (vergl. oben S. 90). „Gegenwärtig arbeite ich", schreibt er an Herrn von Dalberg, „an einem Dom Carlos. Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint und das ich Euer Excellenz zu verdanken habe." „Ich finde,"

---

[1]) So erst in der Ausgabe v. J. 1801, vorher immer Dom C.

[2]) Die Entstehungsgeschichte und die Geschichte der verschiedenen Gestalten, in welchen Don Carlos veröffentlicht wurde, gehören nur soweit in die Schule, als sie das Verständnis und die Würdigung der Dichtung selbst, besonders nach ihren Haupt- und Nebenmotiven vorbereiten.

[3]) Im Jahre 1784 in deutscher Übersetzung erschienen, jetzt in Reclams Universalbibliothek (Nr. 2013) aufgenommen. Eine ausführlichere Wiedergabe des Inhaltes bei O. Brahm, a. a. O. II, S. 49 ff.

heißt es in einem Briefe an Reinwald, „daß diese Geschichte mehr Einheit und Interesse zum Grunde hat, als ich bisher geglaubt, und mir Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen giebt. Der Charakter eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings, der zugleich der Erbe einiger Kronen ist, einer Königin, die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vorteilen ihres Schicksals verunglückt, eines eifersüchtigen Vaters und Gemahls, eines grausamen heuchlerischen Inquisitors und barbarischen Herzogs von Alba u. s. f. sollten mir, dächte ich, nicht wohl mißlingen.“ „Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen,“ bekennt er ebendemselben in einem anderen Briefe, „in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandthaten fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will (und sollte mein Carlos auch für das Theater verloren gehen) einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bisher nur gestreift hat, auf die Seele stoßen.“ — Der Stoff beschäftigte den Dichter auch während seines neuen Aufenthaltes in Mannheim, wohin er Ende Juli 1783 von Bauerbach zurückkehrte und wo er die Anstellung eines Theaterdichters auf ein Jahr erhielt (s. oben S. 90). „Carlos,“ schreibt er am 7. Juli 1784 an Dalberg, „würde nichts weniger sein als ein politisches Stück, sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause, nnd die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohne so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen.“ Aber schon sehr bald darauf wird ihm deutlich, daß hier mehr gegeben sei, als eine Familiengeschichte, nämlich der Stoff zu einer hohen und zwar politischen Tragödie. „Carlos,“ heißt es in einem anderen Briefe an Dalberg aus demselben Jahre, „ist ein herrliches Sujet, vorzüglich für mich. Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfange: Carlos, Philipp, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann mir es jetzt nicht verbergen, daß ich so eigensinnig, vielleicht so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurnes einzäumen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möcht' ich sagen, da ist, da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen und mehr Dank und Erstaunen wirken kann, als in keinem andern, da ich hier vielleicht nicht erreicht, in andern übertroffen werden könnte.“ — Innere Erfahrungen aus jenem Mannheimer Aufenthalt gewinnen Anteil an der Dichtung. Ein schwärmerisches Verhältnis fesselt ihn an Charlotte v. Kalb, die Gattin des Majors v. Kalb in Landau, dem sie durch Zwang der Verhältnisse gegen ihre Neigung vermählt war, und von dem getrennt sie damals in Mannheim lebte, weil die Unsitte der Zeit den Offizieren verbot, ihre Frauen mit in die Garnisonstadt zu nehmen. Überschwengliche Freundschaften zu pflegen, lag in dem Zuge der damaligen Zeit. Eine solche verband Schiller mit

dem treuen Andreas Streicher, der ihn auf der Flucht von Stuttgart nach Mannheim begleitet hatte.[1]) Mit diesem tauschte der Dichter kühne Zukunftspläne aus, die sich zu den Träumen von einer hohen idealen Wirksamkeit im Staatsdienst verstiegen; erst wenn Schiller Minister geworden sei, gelobte dieser in der Abschiedsstunde zu Mannheim, sollte Streicher von ihm hören. Der Gedanke, solchen Idealen durch unmittelbare Einwirkung auf Fürsten Wirklichkeit zu geben, lag in der Luft. Wieland hatte einen Fürstenspiegel[2]) geschrieben und war Prinzenerzieher geworden (1772). Herder auf der Seefahrt von Riga nach Nantes träumte sich als Neuschöpfer der politischen Wohlfahrt seiner Vaterstadt Riga, als Gesetzgeber und Bildner seines engeren Vaterlandes Livland, ja des ungeheuren Zarenreiches in der Hoffnung, es werde ihm gelingen, „ein Wort ans Ohr der Kaiserin" von Rußland (Katharina II.) zu bekommen.[3]) Ideale, wahrhaft volksbeglückende Fürsten schienen der Gegenwart bereits gegeben zu sein, nicht nur in der Gestalt des großen Friedrich, sondern auch in denen des ruhmreichen und genialen Grafen Wilhelm zur Lippe, der ein Freund Friedrichs des Großen und Herders, der Lehrmeister Scharnhorsts war († 1777), des edlen Markgrafen Karl Friedrich von Baden (1746—1811) und vor allem des so ideal angelegten Joseph II. († 1790); aber auch die Zukunft schien Beispiele solcher Idealfürsten bringen zu sollen mit dem Herzog Karl August von Weimar, welchem Schiller damals zum erstenmale begegnete. Er durfte in Gegenwart dieses Herzogs den ersten Aufzug seines Don Carlos dem Darmstädter Hofe vorlesen, und als er diesen Akt in dem ersten Hefte der „Rheinischen Thalia", einer von ihm gegründeten belletristischen Zeitschrift, veröffentlichte (Frühling 1785), diesen „Versuch seiner dramatischen Muse" dem Herzog widmen, der dem Dichter den Charakter eines Rates im weimarischen Dienst gegeben hatte. So waren seine ersten Beziehungen zum weimarischen Hofe angeknüpft. Und doch hatte Schiller noch kurz zuvor in der Ankündigung eben jener „Rheinischen Thalia" dem Publikum erklärt: „Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient. Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverän, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich jetzt an. Etwas Großes wandelt mich an bei der Vorstellung, keine andere Fessel zu tragen, als den Ausspruch der Welt, an keinen andern Thron mehr zu appellieren, als an die menschliche Seele." So macht er später im Don Carlos den Posa zu einem Weltbürger, der ebenfalls stolz erklärt: „Ich kann nicht Fürstendiener sein" und bald darauf des Fürsten Vertrauter wird.

---

[1]) Die Geschichte dieser Flucht, welche Streicher schrieb (vergl. oben S. 43, Anm. 1) ist auch die Geschichte einer rührenden Freundschaft.

[2]) Den didaktischen Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian". 1772.

[3]) Vergl. das Journal dieser Reise (1769) in der Ausgabe der Werke Herders von Suphan, Bd. IV, S. 362 ff., 402 ff., 408. „Was ist's," ruft er aus (S. 405), „ein Gesetzgeber für Fürsten und Könige zu sein! und wo ist ein besserer Zeitpunkt als jetzt, nach Zeit, Jahrhundert, Geschmack, Geist u. s. w."

Darauf siedelte Schiller, von Körner, Konsistorialrat in Dresden, dem Vater Theodor Körners, eingeladen und in edelster Weise unterstützt, zunächst nach Gohlis bei Leipzig (Juli bis Mitte September 1787), dann nach Dresden über; und hier in ländlicher Stille auf dem Körnerschen Weinberge bei Loschwitz, schließlich in Tharandt bei Dresden wurde der Don Carlos vollendet. In seiner ersten Gestalt war das Drama bis zur 10. Szene des III. Aktes bereits in der Zeitschrift Thalia veröffentlicht; dann erschien das ganze Drama in der wesentlich veränderten jetzigen Form 1787 in Leipzig, zugleich aber auch, um die Aufführung zu erleichtern, eine verkürzte und prosaische Bearbeitung für das Theater. Auf dem langen Wege von dem „ersten Plan" hindurch durch die Veröffentlichung von Bruchstücken in der Thalia bis zur Vollendung des Dramas (Frühling 1783 bis Frühling 1788) hatte die Dichtung eine Reihe wesentlicher Veränderungen erfahren.[1]) Wir haben dieselben hier nur anzudeuten.[2])

In den Anfängen der Dichtung war Carlos noch der Hauptheld, seine Liebe zur Königin vorwiegend das Mittel, den Knoten zu schürzen; der Gegensatz seiner Welt- und Lebensanschauung, die der kirchlichen und politischen Freiheit, der Glaubens- und Gedankenfreiheit zugeneigt war, zu den Anschauungen seines Vaters und Hofes war bereits angedeutet, aber das Motiv: Rebellion des Sohnes gegen den Vater trat nur als ein nebensächliches zu dem vorher bezeichneten Hauptkonflikt hinzu, wenn auch schon nach dem „ersten Plan" Posa und Carlos vereinigt den Prinzen stürzen sollten. Alle Motive aber überragt das Motiv der Freundschaft und zwar derjenigen, welche den Unterthan (Posa) mit dem Fürsten (Carlos) verbindet.[3]) Posa selbst ist anfangs nur Nebenfigur,

---

[1]) Das Nähere über diese Entwickelung bei Elster a. a. O. S. 38 ff. Der „erste Plan des Stückes", der erste Druck in der Thalia und die Theaterbearbeitung in Prosa finden sich in der oben genannten Ausgabe des Don Carlos von Boxberger. Die „Rheinische Thalia", von der nur ein Heft im Selbstverlag Schillers erschien (Frühling 1785), wurde 1786 als „Thalia" von Goeschen in Verlag genommen.

[2]) Die Schule hat nicht die Aufgabe, im einzelnen die Unterschiede aufzudecken, die sich aus einer Vergleichung der verschiedenen Stadien der Entwickelungsgeschichte des Dramas ergeben. Eingehend erörtern diese Elster a. a. O., Bellermann S. 289, Minor II, S. 520 ff.

[3]) Im ersten Druck in der Thalia (I, 9) schwören sich Carlos und Posa in folgender Weise Freundschaft:

Carlos: So tritt herunter, gute Vorsehung,
Laß dich herab, ein Bündnis einzusegnen,
Das neu und kühn und ohne Beispiel ist,
Seitdem du oben waltest. Hier umarmen,
Hier küssen sich vor deinem Angesicht
Zween Jünglinge voll schwärmerischen Muts,
Doch edlern, bessern Stoffs als ihre Zeiten,
Getrauen sich den ungeheuren Spalt,
Wodurch Geburt und Schicksal sie geschieden,
Durch ihrer Liebe Reichtum auszufüllen,
Und größer als ihr Los zu sein — hier unten
Nennt man sie sonst Monarch und Unterthan,
Doch droben sagt man Brüder.

„ein Kammerjunker und Vertrauter des Prinzen“, bestimmt, sich für denselben zu opfern, noch nicht der selbständige Malteserritter, der Vertreter positiver politischer Ideale, der Leiter der großen Freiheitsbewegung, geschweige der Günstling Philipps. Er befindet sich nicht unter den vier großen Charakteren, von denen der oben S. 132 erwähnte Brief Schillers spricht. Erst später wird er mehr und mehr in den Mittelpunkt gerückt und zur Hauptperson. „Denn,“ gesteht Sch. später in dem 1. der Briefe über Carlos, „neue Ideen verdrängten die früheren; Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem anderen Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen.“ Erst zum Schluß des Dramas nach dem Tode Posas tritt Carlos wieder in die volle Stellung eines Haupthelden ein. Mit dieser Veränderung hat aber auch der politische Charakter des ganzen Dramas an Bedeutung und Vertiefung gewonnen. Zur Familiengeschichte ist der großartige Hintergrund der Geschicke des Staats- und Völkerlebens hinzugekommen, zur Freundschaftsidee die Freiheitsidee. Elisabeth ist noch nicht das hoheitsvolle Weib, welches wir zu den schönsten Frauengestalten Schillers rechnen und als die erste ansehen, die ihm gut gelungen ist[1]); sie lenkt noch nicht des Prinzen Liebe auf Spanien ab. Des Königs Philipp Gestalt trägt auch hier schon einige Züge inneren Adels; auch hat der Dichter bereits erkannt, daß er in der Charakterzeichnung Philipps nicht nur den französischen Skribenten folgen dürfe, in deren Auge jener Despot ein Ungeheuer war[2]), aber erst in der vollendeten Dichtung traten die idealen Züge in dem Bilde Philipps stärker hervor. Anderseits waren die Farben in der Zeichnung des „giftigen Pfaffentums“ und der Kirche, „welcher das Laster Millionen erhält“, weit stärker aufgetragen als in der jetzigen

---

Marquis: Lächle freundlich
Auf dieses schöne Hirngespinst herab,
Erhabne Vorsicht! — Die Vernunft der Weisen
Sprach deiner Allmacht dieses Wunder ab,
Beschäme sie, und mache wahr und wirklich,
Was nimmer sein wird, nie gewesen war:
Laß dieses Bündnis dauern.

Wie sehr dieses Thema die damalige Zeit beschäftigte, mag die Thatsache belegen, daß Herzog Karl selbst einst auf der Karlsschule die Frage zu schriftlicher Bearbeitung stellte: ob Freundschaft eines Fürsten dieselbe sei, wie die eines Privatmannes.

[1]) Elster a. a. O. S. 46.

[2]) Schiller in der Vorrede zum ersten Druck des D. Carlos in der Thalia. „Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es, wie mich däuchte, durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem giebt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie. Mein Plan ist auf gleiche Weise vereitelt, wenn ich bei Philipps Darstellung den französischen Skribenten folge, als wenn ich bei Carlos' Schilderung den Ferreras zum Grund legte. Man erwartet — ich weiß nicht welches? Ungeheuer, sobald von Philipp II. die Rede ist — mein Stück fällt zusammen, sobald man ein solches darin findet, und doch hoffe ich der Geschichte, d. h. der Kette von Begebenheiten getreu zu bleiben.“

Gestalt des Dramas, welches dafür mit der Einführung des Großinquisitors das Eingreifen der Inquisition selbst einsetzt.[1])

Die älteste — verlorene — Ausarbeitung aus der Zeit des Aufenthalts in Bauerbach war noch in Prosa verfaßt, aber sehr bald schon trug Schiller sich mit der metrischen Umformung. „Froh bin ich," schreibt er bereits im August 1784, „daß ich nunmehr so ziemlich Meister über den Jamben bin: es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Carlos sehr viel Würde und Glanz geben wird." Er empfindet zum erstenmale, was er viele Jahre später in einem Briefe an Goethe vom 24. November 1797 mit so treffenden Worten gestand: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft (dem Wallenstein), wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher. . . . . Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich, concipieren. Denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird."[2]) Mit den Jamben des D. C. tritt Schiller in die Fußstapfen des Lessingschen Nathan und verließ diese Bahn nicht wieder, die ihn zu immer größerer Formvollendung führte. — So hatte sich vieles vereinigt, dieses Drama zu einem Markstein in der dichterischen Entwickelung Schillers zu größerer Klarheit und Reife zu machen: die lange Frist von vier Jahren, welche ein langsames Ausreifen ermöglichte, die Schule des Leidens, welche den Dichter innerlich läuterte, der beruhigende und sittigende Einfluß der Freundschaft Körners und des Umgangs mit dem ganzen Körnerschen Kreise, die vertieftere Beschäftigung mit historischen, ästhetischen und philosophischen Studien.[3])

2. **Frage nach der Gattung, zu welcher das Drama zu rechnen sein wird.** Don Carlos stellt sich zunächst als ein historisches Drama dar. Zwar ist der Kern auch dieses Dramas, wie in Kabale und Liebe,

---

[1]) Eine Erinnerung an die frühere Zeichnung sind jetzt die Worte II, 2: „Der Mönche sünderbleiche Zunft war Zeuge u. s. w."

[2]) Vergl. Schiller in der S. 135 Anm. 2 gen. Vorrede: „Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben sein, oder es ist kein vollkommenes und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. — Nicht als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit seines Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Carlos in Jamben entworfen."

[3]) Dasselbe (erste) Heft der „Rheinischen Thalia" brachte auch den Aufsatz von Schiller: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" der später unter dem Titel: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" in die ges. Werke übergegangen ist. Und das 3. Heft der „Thalia" enthält neben der Fortsetzung des Don Carlos die „philosophischen Briefe" (Julius an Raphael), in welchen zwei durch schwärmerische Freundschaft verbundene Jünglinge zu gegenseitiger geistlicher und sittlicher Vervollkommnung ihre Anschauungen über die höchsten Lebensfragen im Sinne der „Aufklärung und Humanität" austauschen.

eine Familiengeschichte (s. oben S. 91 u. 132[1]), aber der Dichter kehrt von dem bürgerlichen Schauspiel zur Bahn des Fiesco, d. h. der hohen historischen Tragödie zurück (s. oben S. 132); er sucht jetzt die großen Gärungsmomente der neueren Geschichte auf (s. oben S. 87 Anm. 1) in dem Übergang zweier Zeitalter, vom Mittelalter zur Neuzeit. Auch der andere Stoff, der ihn gleichzeitig beschäftigte: Maria Stuart (s. oben S. 90), gehört diesem Zeitalter an. Er findet in dem Don Carlos sodann einen Stoff, wo die Geschichte zweier Völker und Staaten, von Spanien und den Niederlanden, sich berührt, der Kreis der historischen Handlung also sich außerordentlich erweitert, auch wenn, wie hier, die Geschichte des einen Landes (der Niederlande) nur als Hintergrund in die Haupthandlung hineinragt.[2]) Freilich ist der geschichtliche Boden, auf dem die dramatische Handlung des Carlos sich entwickelt, ein sehr unsicherer; der Dichter schöpft für seinen „dramatischen Roman“ [3]) vornehmlich aus einem Roman, der oben genannten, völlig unzuverlässigen und unhistorischen Novelle von St. Réal und schuf dann als Dichter. Den durchgreifenden Unterschied zwischen dem geschichtlichen und dem poetischen Don Carlos im einzelnen festzustellen, ist nicht Aufgabe der Schule, so wenig als der Geschichtschreiber die Aufgabe hat, sich mit dem poetischen D. Carlos Schillers auseinanderzusetzen. „Der poetische und der historische Carlos können ganz wohl in Frieden nebeneinander bestehen.“[4]) Dennoch wird es geraten sein, da der Schillersche Carlos für den Schüler unwillkürlich auch zu einer Quelle seiner historischen Bildung wird, da ferner der litterargeschichtliche und der geschichtliche Unterricht sich ergänzen sollen, zur Berichtigung der schiefen Vorstellungen, welche die Dichtung von dem geschichtlichen Don Carlos in dem Geist der Schüler erwecken wird, auf die Hauptpunkte in dem Leben und Charakter des historischen aufmerksam zu machen.[5])

Don Carlos wurde als der Sohn Philipps und seiner ersten Gemahlin, der Prinzessin Maria von Portugal, 1545 geboren; er verlor die Mutter wenige Tage nach der Geburt, zeigte sich als Knabe sehr eigenwillig und war schwer zu erziehen. Man gedachte den 11jährigen Prinzen mit Elisabeth von Valois, der Tochter König Heinrichs II. von Frankreich, zu verloben. Als aber inzwischen

---

[1]) Aber auch noch in dem ersten Abdruck der Thalia heißt es (Akt II, vergl. Anm.): „Don Carlos ist ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause.“

[2]) Umgekehrt ist das Verhältnis in Goethes Egmont (1788), wo die Geschichte Spaniens in die niederländische Geschichte hineinragt, während Schiller mit der „Geschichte des Abfalls der Niederlande“ das im Drama D. Carlos aufgenommene historische Thema als Geschichtschreiber weiter verfolgt.

[3]) So nannte Wieland bald nach dem Erscheinen des Don Carlos das Drama in einer Anzeige (im Merkur).

[4]) Maurenbrecher a. a. O. S. 7.

[5]) Wir folgen in einer so viel umstrittenen Sache zum großen Teil wörtlich dem Bericht Maurenbrechers a. a. O., der in einer auch dem Ausdruck nach offenbar sehr sorgfältig abgewogenen Darstellung nur die ihm unzweifelhaften Ergebnisse einer eingehenden kritischen Forschung wiedergiebt. Seine Auseinandersetzung mit der Auffassung anderer Forscher (Ad. Schmidt) bleibt hier unberücksichtigt.

König Philipp zum zweitenmale Witwer geworden war, faßte er aus politischen Gründen den Entschluß, sich selbst mit dieser Prinzessin zu vermählen. So kommt sie als Carlos' jugendliche Stiefmutter, nicht als seine Braut nach Spanien; aber von dem romantischen Verhältnis zweier junger Herzen und den sich daranschließenden rührenden Begebenheiten weiß die beglaubigte Geschichte nichts. Was die Stiefmutter zu einer Annäherung an den 14jährigen Knaben veranlaßte, war einzig der lebhafte Wunsch ihrer Mutter, der ehrgeizigen Katharina von Medici, Carlos mit ihrer jüngeren Tochter Margarete, der Schwester Elisabeths, vermählt zu sehen; ihren Stiefsohn zum Schwager zu gewinnen, sollte sich also Elisabeth bemühen. Indessen hatte die spanische Politik andere Pläne mit dem Infanten. Es wird eine Zeitlang seine Vermählung mit Maria Stuart, der verwitweten Königin von Schottland, erwogen, bis man beschließt, ihn mit der österreichischen Erzherzogin Anna, der Tochter des Kaisers Maximilian II., zu verloben. Aber diese Verlobung unterblieb „ebenso wegen des Mangels an Gesundheit als wegen der Mängel in der Persönlichkeit des Prinzen, in Urteilskraft, Charakter und Verständnis, welches weit zurückgeblieben sei hinter dem, was man von seinem Alter erwarte".[1]) Ein hartnäckiges schleichendes Fieber verfolgte den Prinzen seit seiner Kindheit und drohte seinen Körper aufzuzehren; ein gefährlicher Sturz, den er später bei einem längeren Aufenthalt in der Universitätsstadt Alkala that, schien eine Gehirnerschütterung herbeigeführt zu haben. Anfänge von Irrsinn zeigten sich. „Klein von Gestalt, häßlich und kränklich von Aussehen, mit einer Schulter zu hoch, mit einem Fuße zu kurz, einen kleinen Höcker auf dem Rücken, mit schwacher, leicht stammelnder Stimme, unmäßig in Speise und Trank, eigensinnig und heftig in seinem Benehmen, verworren und unklar in seinen Reden": so wird er in jener Zeit von Augenzeugen geschildert. Aber neben seinem Stolz, seiner Heftigkeit, seiner Bosheit, seinem krampfhaften Eigensinn, wird mitunter auch seiner Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe, seines Gedächtnisses und seiner Gottesfurcht rühmend gedacht. Schon die Zeitgenossen vermuteten eine erbliche Übertragung von seiner Großmutter, der unglücklichen Johanna der Wahnsinnigen, der Mutter Karls V. Sein reizbares und launisches, bald wüstes und leidenschaftliches, bald kindisches und albernes Wesen, die Art, wie er die ergebensten Diener seines Vaters mit Verachtung, ja mit Roheit behandelte, und selbst den eignen Vater verspottete, befestigte mehr und mehr in seiner Umgebung die Überzeugung, daß er nicht nur für regierungsunfähig, sondern geradezu für kirchen- und staatsgefährlich und für verrückt zu halten sei. — Da brach 1566 der Aufstand der Niederlande aus. Carlos zeigte den Niederländern lebhafte Sympathien, sprach den Wunsch aus, dorthin eilen zu dürfen und erlangte zuletzt auch von seinem Vater das Versprechen, daß er ihn im Frühjahr 1567 dahin begleiten solle. Aber der König änderte seine Meinung; ein strenges Strafgericht an den Rebellen sollte seinem persönlichen Erscheinen voraufgehen. Mit der Vollziehung dieses Strafgerichts wurde Herzog Alba betraut. Dagegen erklärte sich Don Carlos mit den leidenschaftlichsten Ausbrüchen; in rücksichtslosem, zuletzt fast rasendem Widerwillen stemmte er sich gegen den Aufschub seiner eignen Reise in die Niederlande und seiner in Aussicht genommenen Hochzeit. Er bedrohte in der Sitzung der Cortes diejenigen, welche für sein Verbleiben im Lande sich aussprachen, mit seiner Rache, zückte gegen Alba, als dieser Abschied von ihm nahm, den Dolch und bedrohte schließlich seinen Oheim Don Juan mit dem Tode. Deutliche Anzeichen der Tobsucht traten hervor. Ein Einschreiten schien geboten. Am späten Abend des 18. Januar 1568 versammelte Philipp seine

[1]) Urkundliche Äußerung des Herzogs von Alba.

Getreuen um sich, „redete zu ihnen ergreifend, wie nur jemals ein Mensch geredet“ (Ausdruck eines spanischen Berichts) und schritt dann selbst zur Verhaftung seines einzigen Sohnes. Don Carlos wurde zur ewigen Einschließung bestimmt und seitdem im engsten Gewahrsam gehalten. Niemand außer den ihn Bewachenden hat ihn seit jener Nacht wiedergesehen. Über seinen Tod, der im Juli desselben Jahres erfolgt sein soll, giebt es nur Gerüchte, welche entweder von einer Krankheit zu melden wissen, die der Infant durch unsinnigen Genuß von rohem Eis sich zugezogen habe, oder von einem gewaltsamen Tode, den Philipp selbst veranlaßt habe. Die geschichtliche Wahrheit hat bis jetzt nicht ermittelt werden können. — Nach Büdinger ist Don Carlos einem unheilbaren geistigen Übel, einer zur Tobsucht führenden Schwachsinnigkeit erlegen, keineswegs aber als Opfer barbarischer Strenge von seiten Philipps II. Er erklärt sich entschieden gegen die Annahme ketzerischer Neigungen des Prinzen und bestreitet, daß eine Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und Philipp über die Behandlung der Niederlande bestand. Aber Don Carlos hatte sich mit dem Starrsinn eines Kranken in den Kopf gesetzt, zum Gouverneur der Niederlande ernannt zu werden und dort ein Feld für eine ständige Thätigkeit zu finden. — Von den vatermörderischen Absichten des Prinzen nimmt Verfasser jedoch an, daß sie bestanden haben, und wenn Philipp sie in Abrede stellte, so geschah dies mehr, weil er denselben als Ausgeburten eines kranken Hirns jede ernste Bedeutung bestritt.

So ist das Leben und das Geschick des geschichtlichen Don Carlos ein tragisches nur in dem Sinne eines erschütternden, das ergreifende Bild eines furchtbaren Kontrastes zwischen höchster Lebensstellung und höchsten daran sich knüpfenden Hoffnungen einerseits und dem tiefsten Sturze anderseits, welchen furchtbare Leiden physischer und geistiger Art, völlige Zerrüttung des Leibes und Geistes und wahrscheinlich erblicher Wahnsinn verschuldeten.

Die Erfahrungen, die dem Drama zugleich einen zeitgeschichtlichen Charakter geben, sind oben bei der Entstehungsgeschichte der Dichtung berührt worden; aber auch hierin tritt die Klärung der politischen und sonstigen Anschauungen des Dichters deutlich hervor. Das Drama gehört nicht in gleicher Weise wie die früheren in die Reihe der Revolutionsdramen (s. oben S. 49 u. 91). Wenngleich auch hier eine Revolution als grollendes Gewitter im Hintergrunde sich regt, in dem Aufstand der Niederlande, so bewegt sich doch der eigentliche Ideenkreis der ganzen Dichtung nicht in den Bahnen der Revolution, sondern der Reformen. Universelle und kosmopolitische Reformen waren nach Schillers eigenem Geständnis ein Lieblingsgegenstand des damaligen Jahrzehnts: „Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität, die höchstmögliche Freiheit der Individuen bei des Staates höchster Blüte, kurz der vollendetste Zustand der Menschheit.“[1]) Man schloß Vereinigungen zum Zweck der Aufklärung und hoffte allein durch Moral und Vernunft es dahin zu bringen, daß das Menschengeschlecht dereinst eine Familie und die Welt der Aufenthalt vernünftiger Menschen werde.[2]) Man wünschte und

---

[1]) Briefe über Don Carlos, 8. Brief.

[2]) So die Ordensregel des 1776 vom Professor Juris Adam Weishaupt in Ingolstadt gestifteten Illuminaten-Ordens, dessen Schiller zu Anfang des

träumte, „daß es dem Zufall in dem nächsten Julianischen Cyklus gefallen möchte, diese Reform-Gedanken in dem erstgebornen Sohn eines künftigen Beherrschers auf dieser oder der anderen Hemisphäre wiederzuerwecken."[1]) Der geträumte Philosoph auf dem Throne schien mit Joseph II. gekommen zu sein, und war in einer reineren Größe doch bereits vorhanden in dem damals noch lebenden Friedrich II. († 1786). In dem, was Posa so begeistert fordert, ist kaum ein kleiner Zug zu finden, den der große Preußenkönig nicht bereits verwirklicht hatte, jener König, der ein fürsorglicher Vater seiner Unterthanen dem l'état c'est moi des Königs Ludwig XIV. (= Philipp im Don Carlos) das Wort entgegensetzte vom Könige als dem ersten Diener seines Staates.[2]) — Daß auch der Freundschaftskultus ein Lieblingsgegenstand des damaligen Zeitalters war, ist bereits wiederholt hervorgehoben worden.

Ist nun auch der psychologische Gehalt des Dramas so bedeutsam an Motiven, Problemen und Entwickelungen, daß dasselbe auch der Gattung der psychologischen Dramen zugerechnet werden kann? Es genügt zur vorläufig bejahenden Beantwortung dieser Frage auf die Darstellung des inneren Entwickelungsgangs hinzuweisen, den einerseits Carlos durchmacht in allmählicher Läuterung und wachsendem Reifen von einem in hoffnungsloser Leidenschaft thatenlos sich verzehrenden Jüngling zu einem nach Thaten verlangenden Idealfürsten, anderseits Posa von einem starren Vertreter der abstrakten Freiheitsidee zu einem despotisch über die Freiheit und das Leben seines Freundes verfügenden Machthaber. Aber auch in Philipp vollzieht sich eine hohe bedeutsame Wandlung aus einem Despoten in einen Freund Posas, des Apostels der Freiheit und Humanität, und wiederum zurück in einen Nero, der die Menschheit büßen lassen will für den an ihm begangenen Verrat. — Aber leicht wird auch schon von vornherein deutlich, daß diesem Drama noch ein Neues eigentümlich ist: eine lehrhafte (didaktische) Tendenz. Es will Wahrheiten und Ideen predigen, die Ideen des Kosmopolitismus, der politischen und kirchlichen Freiheit, einer Menschen und Völker beglückenden Humanität. Das Drama ist, wie Lessings Nathan[3]), zugleich eine didaktische Dichtung in dramatischer Form, ein dramatisches Lehrgedicht, aber nicht wie jenes mit einer religiösen, sondern mit einer politischen Tendenz. Vergl. das eigene Geständnis Schillers im 10. Briefe über Don Carlos: „Es schien mir eines Versuches nicht ganz unwert, Wahrheiten, die jedem die heiligsten sein müssen ... und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen .... Hat sich der Genius der Tragödie für

10. Briefes über Don Carlos gedenkt. Näheres über diesen Orden bei H. Leo, Universal-Gesch. V, S. 851 ff. Er wurde gerade zur Zeit der Entstehung des Don Carlos i. J. 1784 verboten.

[1]) Schiller im 8. Briefe.

[2]) Elster a. a. O. S. 65.

[3]) Vergl. Abt. I, S. 146.

diese Grenzenverletzung an mir gerochen, so sind deswegen einige nicht ganz unwichtige Ideen, die hier niedergelegt sind, für den redlichen Finder nicht verloren." — Vielleicht aus diesem Grunde hat auch Schiller nach dem Vorgang Lessings im Nathan dieses Drama ein „dramatisches Gedicht" genannt.

3. **Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung** (Spiel und Gegenspiel). Träger der Handlung und Gegenhandlung durch das ganze Drama hindurch sind Don Carlos und Philipp, der Thronfolger und der Monarch, der Sohn und Vater (das letztere Verhältnis wie in Kabale und Liebe). Die Verbindung einerseits des Marquis Posa und in gewissem Sinne auch der Königin mit Don Carlos, anderseits Albas und Domingos mit dem König Philipp machen jenen Gegensatz von einzelnen Personen zu einem Gegensatz von politischen und kirchlichen Parteien: der von kosmopolitischen Humanitäts- und Freiheitsideen getragenen Reformpartei und der Partei eines bigotten Despotismus. Diese Gruppe erweitert sich durch die Nebenfiguren zu größeren Kreisen. Zur Gruppe des Königs gehören der Großinquisitor, der Herzog von Feria, die Herzogin von Olivarez und die Gräfin Fuentes; der Partei des D. Carlos stehen mehr oder weniger nahe der Graf Lerma, Prinz von Parma, Oberpostmeister von Taxis[1]), der Leibarzt Don Mercado (V, 6) und die Mondecar. In der Mitte steht bald dieser, bald jener Partei dienend die Prinzessin von Eboli; eine rein objektive neutrale Stellung nehmen ein der Herzog von Medina Sidonia und auch der Prior des Karthäuser Klosters. Ganz eigentümlich ist das Verhältnis der Königin. Des Königs Gemahlin und als solche ihm treu gehört sie der ersten Gruppe an; „mit festem Heldenschritte die schmale Mittelbahn des Schicklichen wandelnd" (II, 15), ein Bild der Tugend inmitten der Gefahren des höfischen Lebens, scheint sie über den Parteien zu stehen; aber als Teilnehmerin der politischen Intrigue Posas und als Urheberin schließlich einer Rebellion (V, 5) wird sie zur Parteigenossin der ersten Gruppe. — Das Vertrauensverhältnis, das den Marquis Posa und den König so unerwartet verbindet (III, 10), bringt nun eine mannigfache Verschiebung in die bisher einfache Gruppierung. Neue Gegensätze mit einem Spiel und Gegenspiel neuer Art entstehen: Posa und Philipp verbunden haben zu Gegenspielern Alba und Domingo; aber Posa als Vertrauter Philipps wird, wenigstens scheinbar und vorübergehend, auch zu einem Gegner des Don Carlos, den er verhaften läßt. Die Verflechtung von Spiel und Gegenspiel verwickelt sich sodann weiter noch dadurch, daß jenes Verhältnis Posas zum König einerseits, anderseits die Aufgabe, welche Posa im Bunde mit der Königin durchzuführen wünscht, den Prinzen gegen seinen Vater zum Handeln zu bringen (IV, 3), ihn in eine Zwischenstellung und in einen doppelten Gegensatz bringt: dem Philipp gegenüber, gegen den er eine Rebellion vorbereitet, aber auch dem Don

[1]) II, 15. Carlos: „Don Raimond von Taxis ist mein guter Freund."

Carlos gegenüber, wenn er über diesen, um ihn zu einem Werkzeug seiner Ideen zu machen, despotisch verfügt. — Endlich ist eine ganz besondere Art von Spiel und Gegenspiel innerhalb des aufgezeigten großen Rahmens der allgemeinen Handlung mit dem Doppelverhältnis der Eboli zu Don Carlos und dann auch zu dem Könige gegeben: sie wird zur Rivalin der Königin, aber ihr Spiel anderseits auch zu einem Gegenspiel gegen Don Carlos selbst.

Das Gemeinsame in allen diesen Erscheinungen von Handlung und Gegenhandlung ist nun auch hier, wie im Fiesco und in Kabale und Liebe die Intrigue, welche ebenso eine Intrigue im Kreise des fürstlichen Hauses ist (Familienintrigue) wie in dem großen, öffentlichen Leben (politische Intrigue). Führer der großen Intrigue sind einerseits: Posa und die Königin, anderseits Alba und Domingo; die Eboli sodann wird die Seele eines innerhalb der großen Intrigue wirkenden kleineren Intriguenspiels. — Endlich wird auch in diesem Drama ein aus dem Fiesco bekanntes und dem Dichter dieser Periode besonders zusagendes Kunstmittel verwendet, wenn er nämlich die Mannigfaltigkeit von Handlung und Gegenhandlung einheitlich dadurch zusammenzuhalten sucht, daß er eine steigende Reihe einander überragender Größen vorführt, das Schauspiel einer stetigen Steigerung der Erhabenheit (vergl. oben S. 66, 94, 121, 130). Diese Reihe wird hier durch die Namen: Philipp, Posa, Großinquisitor bezeichnet. Indessen bleibt die Reihe keine so einfache; berücksichtigt man nämlich die wechselnden Erfolge und das dadurch bedingte Auf- und Absteigen jener genannten Persönlichkeiten, so wird die Reihe sich auch folgendermaßen gestalten lassen: Carlos, Philipp, Posa, Philipp, (Carlos), Großinquisitor. Der König überragt von vornherein nicht nur seinen Sohn, sondern auch alle Genossen des höfischen Kreises; er wird darauf eine kurze Zeit überragt von Posa, triumphiert sodann über diesen und beugt sich als Sieger schließlich doch noch der erhabeneren Majestät des Vertreters der Inquisition und der Kirche.

4. Die Haupt- und Nebenthemata (-Motive) und ein Durchblick durch ihre Durchführung. Daß der Dichter in diesem Drama bestimmte Themen (Motive) durchzuführen die Absicht hatte, erklärt er selbst in den Briefen über Don Carlos.[1]) Er spricht von einer „Hauptidee des Stückes“ (Br. 9), von einem „letzten Endzweck des Stückes“, einem „letzten Zweck der ganzen Tragödie“ (Br. 8); er beweist, daß die Darstellung eines Freundschaftsgemäldes nicht dieser letzte Zweck, mithin nur ein Nebenmotiv sei, daß er einige nicht ganz unwichtige Wahrheiten (didaktischer Art) in das Gebiet der schönen Künste hinübergezogen und in diesem Drama

[1]) Die häusliche Lesung dieser Briefe und ihre Besprechung im Unterricht wird eine notwendige Ergänzung der Betrachtung des Dramas selbst bilden müssen, sei es, daß diese Besprechung der Briefe zu einem Rückblick auf die Ergebnisse der Besprechung des Dramas benutzt wird, sei es, daß man die Briefe benutzt, den Schüler zum Teil die Antwort auf die Fragen finden zu lassen, welche gelegentlich der Besprechung des Dramas selbst aufgeworfen werden müssen.

herniedergelegt habe (Br. 10), deren Darstellung ebenfalls in die Klasse von Motiven zu rechnen sein dürfte. Er spricht davon, daß er „neben dem künftigen Schöpfer des Menschenglückes den Schöpfer des Elends habe aufführen und durch ein vollständiges schauderhaftes Gemälde des Despotismus sein reizendes Gegenteil desto mehr habe erheben wollen" (Br. 9) und bezeichnet damit offenbar ein Nebenmotiv; er hatte bereits in den ersten Anfängen seiner Beschäftigung mit diesem Stoffe gestanden: er wolle es sich zur Pflicht machen, in demselben die Inquisition und ihre Schandthaten fürchterlich an den Pranger zu stellen (s. oben S. 132; wiederum ein Nebenthema). Der „eigentliche Vorwurf" aber in diesem Drama sollte sein: „den künftigen Schöpfer des Menschenglücks aus dem Stücke hervorgehen zu lassen" (Br. 9); und bestimmter noch bezeichnet er (Br. 8) das Hauptmotiv dieses Dramas mit den Worten: „unter beiden Freunden bildet sich ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama. Die Rede war also davon, einen Fürsten aufzustellen und zu zeigen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen sollte" (ebenda). Indessen hat der Dichter in jenen Briefen, welche den Nachweis führen sollten, daß das Thema der Freundschaft nicht das einzige und auch nicht das Hauptthema dieses Dramas sei, den Reichtum an Haupt- und Nebenmotiven nicht erschöpfend angegeben; und so wird man jene Angaben nur dazu dienen lassen, einen allgemeinen Vorblick zu vermitteln, nicht aber werden sie eine eigene selbstständige Prüfung entbehrlich machen. Wir stellen diese in der früher geübten Weise an und bemühen uns auch hierbei zunächst um einen vorläufigen Durchblick, um Gruppierung des Einzelnen und um Feststellung des dasselbe einheitlich Zusammenfassenden. Deutlich scheiden sich zwei Arten von Motiven, je nachdem sie dem politischen Leben (A) oder der Familiengeschichte (B) angehören. Die letzteren waren die ursprünglichen, die ersteren bilden aber den Hintergrund und erhöhen die Bedeutung und Tragweite jener; sie werden deshalb zuerst ins Auge zu fassen sein.

A. **Motive aus dem Kreise des politischen Lebens.** Wir unterscheiden, wenn wir auch hier wiederum vom Allgemeinen zum Besonderen aufsteigen, folgende Motive:

1. Darstellung des politischen und kirchlichen Despotismus in seiner abschreckendsten Gestalt („das schauderhafte Gemälde des Despotismus"). Nebenabsicht: die Brandmarkung der Inquisition.

2. Begründung der Berechtigung der Revolution; ihre Vorbereitung durch die gewaltsame Befreiung Flanderns.

3. Die Idee einer politischen und kirchlichen Reform mit dem Ziele: Aufrichtung eines auf Humanität, Freiheit und allgemeines Menschenglück gegründeten Idealstaates.

4. Das Bild eines Idealfürsten; die Heranbildung eines solchen (des Carlos durch Posa), der die Aufrichtung jenes Idealstaates ins Werk setzen soll.

B. **Motive aus dem Kreise der Familiengeschichte.**

1. Gegensatz von Vater und Sohn, Monarch und Thronfolger, als ein Gegensatz von verschiedenen politischen Lebens- und Weltanschauungen, der noch verschärft wird durch das besondere Verhältnis, daß der Vater mit der einst dem Sohne verlobten Braut vermählt ist.

2. Gegensatz von Mutter und Sohn, ein Gegensatz, den nur der Zwang der Verhältnisse und auch nur äußerlich geschaffen hat dadurch, daß die einstige Verlobte dem Sohne die zweite Mutter geworden, aber gleichwohl ein Gegenstand leidenschaftlicher Neigung geblieben ist.

Was den Reichtum der Handlungen, welcher mit der Durchführung dieser Motive gegeben ist, einheitlich zusammenhält, ist die große Intrigue, deren Fäden in der Hand Posas zusammenlaufen. So wird dieser zu der das Ganze zunächst beherrschenden Persönlichkeit. Da diese Intrigue aber für Posa nur Mittel ist zu dem Zweck, Don Carlos zu einem Idealfürsten heranzubilden, so wird mit der Erreichung dieses Zweckes die Persönlichkeit Posas durch Don Carlos abgelöst, und Don Carlos, wie er von Anfang an mittelbar der Mittelpunkt aller Handlungen und Gegenhandlungen war, tritt gegen Ende des Dramas ganz in den Vordergrund. Was wiederum jene beiden Träger der Gesamthandlung verbindet, ist die Freundschaft, und so wird die Freundschaft zu einem die ganze Dichtung beherrschenden besonderen Motiv (C 1). Sie steht leitend, sei es warnend, sei es bewahrend über dem Anderen[1]), was die Handlung zunächst zu bewegen und zu bestimmen scheint: der Liebe (Nebenmotiv C 2) in dem Verhältnis zweier Hauptträger der Handlung, des Don Carlos und Philipp, zur Königin und zur Eboli. So ist das Motiv der Liebe dem Motiv der Freundschaft nicht nebengeordnet, sondern in gewissem Sinne untergeordnet.

Endlich wird mit der psychologischen Entwicklung der Hauptcharaktere eine Reihe von psychologischen Motiven (D) geschaffen, auf welche bereits oben hingedeutet wurde. Da diese Motive aber erst mit der rechten Vertiefung in die Innenhandlung des Dramas erkannt werden, so werden sie erst zum Schluß der Betrachtung als Gewinn derselben festzustellen sein.

Es wird nunmehr darauf ankommen, die einzelnen Motive der voraufgehenden Zusammenstellung[2]) durch ihre Durchführung zu begleiten. Dabei kann es sich mit Rücksicht auf den Umfang dieser Tragödie und bei ihrer verhältnismäßig untergeordneten Bedeutung für die Schule nur

---

[1]) IV, 21. Posa zur Königin: „Meine ganze Leitung war, ihm seine Liebe zu erklären."

[2]) Sie wird deutlich machen, daß nur die Unterscheidung eines „Liebesdramas" und eines „politischen Dramas" (Bellermann a. a. O. S. 238) im Don Carlos seinem Reichtum an Motiven nicht gerecht wird.

um einen kurzen Durchblick und nur um Heraushebung der wesentlichsten Punkte handeln.

A. 1. Darstellung des Despotismus, sowohl des politischen wie des kirchlichen (Inquisition) in seiner abschreckenden Gestalt. *Die Träger*: der König Philipp selbst, Alba, Domingo und der Großinquisitor. Unter diesen sind Alba und Domingo Kreaturen und Werkzeuge des Despotismus, im Grunde indessen nur, um selbst durch diesen zu herrschen, der Großinquisitor der starrste Vertreter und eigentliche Typus eines folgerechten Despotismus, König Philipp hingegen durchaus nicht edler Züge bar. Er überrascht den M. Posa „durch einige Spuren von Humanität“ [1]), aber er zeigt auch wirkliche Herrscher- und Heldengröße in der Begegnung mit dem Admiral Medina Sidonia, einem Moment von höchster Erhabenheit (III, 7). Er will kein Nero sein, nicht alle Glückseligkeit verdorren machen (III, 10). Er begehrt die Freundschaft eines freien Mannes und liebt ihn als einen Sohn. In diesem „geht ihm ein neuer, schönrer Morgen auf“. Er gäbe „ein Indien dafür, daß er noch lebte“, und will in Schmerz vergehen, daß gerade dieser ihn verachtete und starb (V, 9). *Die Durchführung der Motive:* Der Despotismus, bisher festgegründet, wird gefährdet durch die Weltanschauung des Thronfolgers [2]), die Neigung der Königin (IV, 3) und durch Pläne Posas; er wird treu behütet [3]), argwöhnisch überwacht, fanatisch verteidigt und neubefestigt durch den Bund Albas und Domingos und deren Verbindung mit der Eboli (II, 13); er wird schließlich nach einer kurzen Krise, welche eine vorübergehende innere Wandlung in Philipp selbst und ganz zuletzt eine von der Königin zur Rettung des Don Carlos veranlaßte Rebellion herbeigeführt hat, in einer noch furchtbareren Gestalt wieder hergestellt. Das Drama endet mit einem vollen Siege des Despotismus, und wenn auch der politische Despotismus sich zuletzt beugt vor dem kirchlichen, so wird jener dadurch, obwohl tief gedemütigt, doch nicht gerichtet, noch weniger gebrochen, sondern beide triumphieren versöhnt und in Einigkeit schließlich verbunden. [4]) Nachdem vorher dem politischen Despotismus das Leben Posas zum Opfer gefallen ist, empfängt nun der kirchliche Despotismus aus der Hand des Despoten Philipp als Opfer den eigenen Sohn desselben. — Darum ist auch *die Wirkung* des Endergebnisses keine befriedigende.

---

[1]) Briefe über Don Carlos, Nr. 6.

[2]) II, 10. Domingo: „Der Infant . . . hegt einen schrecklichen Entwurf — den rasenden Entwurf, Regent zu sein und unsern heil'gen Glauben zu entbehren.“

[3]) I, 6 Alba: „So lang ein Herz an diesen Panzer schlägt,
Mag sich Don Philipp ruhig schlafen legen.
Wie Gottes Cherub vor dem Paradies,
Steht Herzog Alba vor dem Thron.“

[4]) V, 10. König: „Wir sind versöhnt?“ Großinquisitor: [illegible] Philipp sich in Demut beugt“ . . . . König: „Wir sind [illegible] — [illegible] O. Harnack a. a. O. S. 138: „Philipps selbständiges Leben [illegible] fällt er der unerbittlichen Gewalt des Großinquisitors [illegible] König zu sein.“

Ein „schauderhaftes Gemälde des Despotismus" (s. oben S. 143) kann niemals befriedigend wirken; was bleibt, ist im Grunde auch nur das Schauspiel der Erhabenheit einer alle irdische Gewalt überragenden kirchlichen Macht. Dieses Schauspiel ist aber nicht ein Schauspiel der Erhabenheit der sittlichen Mächte, wie es die wahre Gestalt der christlichen Kirche darbietet, wenn die Kräfte der unsichtbaren Kirche in die sichtbare Welt hineintreten und nun als sichtbare Kirche diese heiligen und durchwirken: das hier gegebene Bild der christlichen Kirche ist trotz aller Erhabenheit nur ein Zerrbild, ja im Grunde nur das Bild eines herrischen Priesters, der den „Beherrscher einer halben Welt, vor dem man in fernen Weltteilen zittert", zu einer „erniedrigenden Rechenschaft" zwingt und „eine leichte Übertretung mit einer schimpflichen Züchtigung büßen" läßt.[1]) — *Stellen*, welche für das Wesen dieses Despotismus besonders *bezeichnend* sind: Hierhin gehören die Worte Albas (II, 5):

„Dies Schwert
Schrieb fremden Völkern spanische Gesetze,
Es blitzte dem Gekreuzigten voran,
Und zeichnete dem Samenkorn des Glaubens
Auf diesem Weltteil blut'ge Furchen vor:
Gott richtete im Himmel, ich auf Erden."

Sodann die Züge in dem Bilde des Despoten, welches Posa in der großen Szene (III, 10) zeichnet: „er stürzt den Menschen zu seinem Saitenspiel herunter," „zertritt das Glück von Millionen," vernichtet die Freiheit und der Menschen Adel. Endlich das grauenvolle Gelübde des betrogenen, in den Fanatismus eines von Menschenhaß erfüllten Despotismus zurückfallenden Königs: „Die Welt ist noch auf einen Abend mein. Ich will ihn nützen, diesen Abend, daß nach mir kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern auf dieser Brandstatt ernten soll."

2. **Die Revolution und ihre Vorbereitung durch die gewaltsame Befreiung Flanderns.** *Die Träger*: Die Seele dieser ganzen Handlung ist **Posa**; die Idee der Befreiung Flanderns beherrscht sein ganzes Thun vom ersten Auftreten bis zum katastrophischen Ausgang. (Davon Näheres unten bei den psychol. Themen.) Auch **Don Carlos** ist schon im Beginn der Handlung des Dramas mit dem Gedanken der Revolution und im besonderen des Abfalls der Niederlande vertraut. Es kommt ihm auf den Umsturz der Gesetze nicht an, wenn es ihm nichts als diesen kostet, der Glücklichste zu sein (I, 5). Die Worte Posas bei der ersten Begrüßung: „Ein unterdrücktes Heldenvolk sende ihn zu ihm; es seien die flandrischen Provinzen, die an seinem Halse weinten" (I, 2), setzen frühere Mitteilungen über die Lage, Wünsche und Hoffnungen dieser Provinzen voraus. Auch berührt dieselben der Prinz selbst in der gleich darauf folgenden Unterredung mit der Königin (I, 5) in den Worten: „wie könnten, wo Sie Regentin sind, die Alba würgen? wie könnte Flandern für den Glauben bluten?" Er ist entschlossen, Flandern zu retten, sobald

---

[1]) Briefe über Don Carlos Nr. 9.

er gewiß geworden ist, daß es auch der Königin Wunsch sei (I, 7). Er geht auch zu vorbereitenden Thaten über und begehrt von dem Vater in der bald darauf folgenden Audienz immer dringlicher das Kommando in Flandern (s. unten Motiv B 1). In der ersten Unterredung mit Alba, die mit der Herausforderung desselben endet (II, 5), entfährt ihm im Hinblick auf die politische Mission Albas der Ausruf: „O Gott, mein Paradies! mein Flandern!“ Aber auch der Königin teilnehmende Bekanntschaft mit dem Plane betreffend die Befreiung Flanderns wird vorausgesetzt. Die Briefe, die Posa der Königin in der ersten Audienz (I, 4) überbringt angeblich aus der Hand „ihrer Mutter und vielgeliebten Brüder“, sind in Wahrheit Briefe aus der Niederlanden[1]) und ebendieselben, welche sie zum Schluß der folgenden Szene dem Prinzen zum Abschied überreicht.[2]) — *Die Durchführung:* Vorausgesetzt werden die Ereignisse, welche der Entsendung Albas in die Niederlande (Sommer 1567) voraufgehen; denn mit dieser setzt die dramatische Handlung selbst ein; also der Beginn der protestantischen und politischen Bewegung (Sommer 1566; vergl. oben S. 138 und Bd. I, S. 276 Anm.). „Die Pest der Ketzerei steckt meine Völker an; der Aufruhr wächst in meinen Niederlanden,“ sagt Philipp I, 6. Graf Egmonts Name wird von ihm schon zu den Toten geworfen[3]); er gilt ihm bereits als Mitanstifter und Genosse jener Bewegung ebenso wie Oranien. An diese beiden will Posa den Don Carlos verweisen.[4]) An den Prinzen Wilhelm von Nassau und Oranien richtet er das verhängnisvolle Schreiben, das ihm den Untergang und Don Carlos die Rettung bereiten soll (IV, 22 u. V, 3). Aber soweit das Drama selbst uns einen Einblick in die Vorbereitung der Revolution thun läßt, ist die Durchführung an die Handlungen des M. Posa geknüpft. Seine ersten Worte, mit denen er Don Carlos begrüßt, gelten dieser Sache[5]), ebenso die erste Handlung bei der Begrüßung der Königin, wenn er dieser die Briefe aus Flandern übergiebt. Als er dann sehen muß, daß Carlos von einer unseligen Leidenschaft ganz erfüllt, „keine Thräne mehr für das ungeheure Schicksal der Provinzen“ hat, da steigt ein wilder, kühner Gedanke in seiner Phantasie auf. Durch den Mund der Königin soll der Prinz von neuem für die Mission in Flandern gewonnen werden, bis dahin nicht vergessen, daß „ein Anschlag, den höhere

---

[1]) In der ersten Ausgabe des Don Carlos in der Thalia heißt es in einer längeren Anmk., welche der Sz. I, 3 voraufgeht: „Der Marquis hat Gelegenheit, in den flandrischen Angelegenheiten Audienz bei der Königin zu erhalten ꝛc.“

[2]) In der Thalia ist den Worten der Königin: „Und diese Thränen aus den Niederlanden!“ noch die Bemerkung vorgesetzt: (mit sehr viel Bedeutung, indem sie ihm einige Briefe giebt).

[3]) III, 5. König: „Graf Egmont? Was will der hier? — Der Sieg bei St. Quentin war längst verwirkt. Ich werf' ihn zu den Toten.“

[4]) IV, 3. Posa: „Er findet dort einen Egmont und Oranien, die braven Krieger Kaiser Karls, so klug im Kabinett, als fürchterlich im Felde.“

[5]) I, 2. Posa: „Das ist der löwenkühne Jüngling nicht, zu dem ein unterdrücktes Heldenvolk mich sendet.“

Vernunft gebar, das Leiden der Menschheit drängt, zehntausendmal vereitelt, nie aufgegeben werden darf" (II, 15). Dann folgt, ihm völlig unerwartet, die große Unterredung mit dem König (III, 10). Sie soll, wie zum Heil der Menschheit im allgemeinen, so im besonderen zu dem von Flandern ausgenutzt werden.[1]) Nun darf er der Königin zwanglos sich nahen. Diese Gunst gilt ihm nur als Mittel, die Königin voller in die großen Entwürfe betreffend die Erhebung Flanderns einzuweihen und für dieselben zu gewinnen, damit diese ihrerseits wieder auf den Prinzen bestimmend einwirke. So werden die bisher nur im allgemeinen angedeuteten Pläne in aller Klarheit aufgedeckt und selbst der „etwas rauhe Name Rebellion" gebraucht. Don Carlos soll:

„Dem König ungehorsam werden, soll
Nach Brüssel heimlich sich begeben, wo
Mit offnen Armen die Flamänder ihn
Erwarten. Alle Niederlande stehen
Auf seine Losung auf. Die gute Sache
Wird stark durch einen Königssohn. Er mache
Den span'schen Thron durch seine Waffen zittern.
Was in Madrid der Vater ihm verweigert,
Wird er in Brüssel ihm bewilligen."

Der Plan erschreckt die Königin, aber reizt sie zugleich; sie findet „die Idee groß und schön", geht verständnisvoll auf dieselbe ein und auf ihren Zweck, den Prinzen zum Handeln zu bringen. Sie verspricht dem M. Posa „Frankreich, auch Savoyen", weiß auch Rat zu Geld für diesen „Anschlag", spricht ihre lebhafte Freude aus, wenn es gelingen sollte, daß „der Freiheit endlich noch jene Zuflucht in Europa bliebe", und erklärt, daß Posa auf ihren „stillen Anteil" rechnen dürfe (IV, 3). Dieser geht in den Tod, als alles verloren scheint, damit Carlos sich retten könne für Flandern; aber er hat vorher eine letzte Unterredung des Prinzen mit seiner Mutter vorbereitet, damit sie ihn stark mache und weihe für den Beruf, „sein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand" (V, 11). Der ganze Plan dieser Rettung, d. h. der Revolution, ist aber wiederum Posas Werk. Er wird nach dem Tode seines Urhebers (V, 8) uns ausführlich mitgeteilt[2]) als ein Vermächtnis seines Geistes

[1]) III, 10. Posa: „Sire! jüngst kam ich von Flandern und Brabant. — So viele reiche, blühende Provinzen! Ein kräftiges, ein großes Volk — und auch ein gutes Volk — und Vater dieses Volkes, das dacht' ich, das muß göttlich sein!" u. s. w. . . . „In Ihrem Flandern sind tausend Bessere als ich."

[2]) V, 8. „Die Briefe lauten . . . daß die Staaten
Der Niederlande seiner (Don Carlos) nur erwarten,
Die span'schen Ketten abzuwerfen.
. . . . Andre Briefe melden,
Daß eine Flotte Solimans bereits
Von Rhodus ausgelaufen — den Monarchen
Von Spanien laut des geschlossenen Bundes
Im Mittelländ'schen Meere anzugreifen.
. . . . Es galt
Nichts Kleineres, als alle nord'schen Mächte
Für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen.

und Willens, durch welches er an der Handlung gleichsam auch weiterhin noch teilnimmt. Zugleich wird dadurch unsere durch die voraufgehenden allgemeinen Andeutungen lebhaft erregte Erwartung befriedigt, die steigende Reihe von Enthüllungen abgeschlossen, das Bild der erhabenen Größe des M. Posa vervollständigt.[1]) Somit ist auch die Stelle dieser letzten Aufdeckung in unsern Augen kein Fehler, sondern wohlberechnet und kunstvoll gewählt.[2])

Wirkung. Gleichwohl ist das Ergebnis der Durchführung dieses Motivs ein befriedigendes nur darin, daß uns das Schauspiel einer ungewöhnlich großen Erhabenheit des Willens vorgeführt wird, die den Kampf gegen den Despotismus unmittelbar unter den Augen des Despoten selbst, ja an den Stufen des Thrones in verwegenster Kühnheit unternimmt. Erfährt man aber zum Schluß, daß so viel Erhabenheit des Geistes und Willens vergeblich aufgewendet ist, daß die Träger dieser Handlung hingeopfert werden ohne jeden Erfolg, daß in dem Drama selbst uns nur der Ausblick eröffnet wird auf die grausige Rache des in einen fanatischen Despotismus zurückfallenden Königs, so kann die Wirkung auch hier nimmermehr befriedigen. Dazu kommen die großen sittlichen Bedenken, die das Schauspiel dieser Erhabenheit des Willens, so ideal die Ziele des Völkerglückes und der Freiheit auch sind, zu keinem Schauspiel einer Erhabenheit des sittlichen Willens machen; denn das Wollen verbindet sich hier mit Verrat, und zwar in mehrfacher Weise. Darüber wird Näheres unten zu dem Motiv C 1 gesagt, zugleich aber auch gezeigt werden, was dem Dichter zu einer Versuchung wurde, sich selbst über diese Bedenken hinwegzusetzen.

3. **Die politisch-kirchliche Reform mit dem Ziele der Aufrichtung eines auf Humanität, Freiheit und Menschenglück gegründeten Idealstaates.** *Die Träger* sind Posa, die Königin und Don Carlos. Posa ist auch hier wiederum die eigentliche Seele dieser Ideale, die Königin voll Verständnis und Teilnahme für dieselben. Don Carlos wird durch beide darin befestigt oder neu für dieselben gewonnen; denn

---

Diesen Briefen endlich folgt
Ein ausgeführter Plan des ganzen Krieges,
Der von der span'schen Monarchie auf immer
Die Niederlande trennen soll."

[1]) „Nichts, nichts
Ist übersehen, Kraft und Widerstand
Berechnet, alle Quellen, alle Kräfte
Des Landes pünktlich angegeben, alle
Maximen, welche zu befolgen, alle
Bündnisse, die zu schließen. Der Entwurf
Ist teuflisch, aber wahrlich — göttlich."

[2]) Bellermann a. a. O. S. 276 hält es für erwiesen, daß diese ganze Enthüllung im V. Akte erst nachträglich eingeschoben worden sei, weil sie nachträglich das Charakterbild des Marquis zerstöre. O. Harnack (im Euphorion 1898, S. 314) sucht sie als eine erfinderische Fälschung zu erweisen, die Alba vorbereitet und durchgeführt habe, um Posa zu stürzen. Wir suchen eine andere Lösung für die Rätsel in dem Benehmen des M. Posa; darüber unten zu D. 3.

Vernunft gebar, das Leiden der Menschheit drängt, zehntausendmal vereitelt, nie aufgegeben werden darf" (II, 15). Dann folgt, ihm völlig unerwartet, die große Unterredung mit dem König (III, 10). Sie soll, wie zum Heil der Menschheit im allgemeinen, so im besonderen zu dem von Flandern ausgenutzt werden.[1]) Nun darf er der Königin zwanglos sich nahen. Diese Gunst gilt ihm nur als Mittel, die Königin voller in die großen Entwürfe betreffend die Erhebung Flanderns einzuweihen und für dieselben zu gewinnen, damit diese ihrerseits wieder auf den Prinzen bestimmend einwirke. So werden die bisher nur im allgemeinen angedeuteten Pläne in aller Klarheit aufgedeckt und selbst der „etwas rauhe Name Rebellion" gebraucht. Don Carlos soll:

„Dem König ungehorsam werden, soll
Nach Brüssel heimlich sich begeben, wo
Mit offnen Armen die Flamänder ihn
Erwarten. Alle Niederlande stehen
Auf seine Losung auf. Die gute Sache
Wird stark durch einen Königssohn. Er mache
Den span'schen Thron durch seine Waffen zittern.
Was in Madrid der Vater ihm verweigert,
Wird er in Brüssel ihm bewilligen."

Der Plan erschreckt die Königin, aber reizt sie zugleich; sie findet „die Idee groß und schön", geht verständnisvoll auf dieselbe ein und auf ihren Zweck, den Prinzen zum Handeln zu bringen. Sie verspricht dem M. Posa „Frankreich, auch Savoyen", weiß auch Rat zu Geld für diesen „Anschlag", spricht ihre lebhafte Freude aus, wenn es gelingen sollte, daß „der Freiheit endlich noch jene Zuflucht in Europa bliebe", und erklärt, daß Posa auf ihren „stillen Anteil" rechnen dürfe (IV, 3). Dieser geht in den Tod, als alles verloren scheint, damit Carlos sich retten könne für Flandern; aber er hat vorher eine letzte Unterredung des Prinzen mit seiner Mutter vorbereitet, damit sie ihn stark mache und weihe für den Beruf, „sein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand" (V, 11). Der ganze Plan dieser Rettung, d. h. der Revolution, ist aber wiederum Posas Werk. Er wird nach dem Tode seines Urhebers (V, 8) uns ausführlich mitgeteilt[2]) als ein Vermächtnis seines Geistes

---

[1]) III, 10. Posa: „Sire! jüngst kam ich von Flandern und Brabant. — So viele reiche, blühende Provinzen! Ein kräftiges, ein großes Volk — und auch ein gutes Volk — und Vater dieses Volkes, das dacht' ich, das muß göttlich sein!" u. s. w. . . . „In Ihrem Flandern sind tausend Bessere als ich."

[2]) V, 8. „Die Briefe lauten . . . daß die Staaten
Der Niederlande seiner (Don Carlos) nur erwarten,
Die span'schen Ketten abzuwerfen.
. . . . Andre Briefe melden,
Daß eine Flotte Solimans bereits
Von Rhodus ausgelaufen — den Monarchen
Von Spanien laut des geschlossenen Bundes
Im Mittelländ'schen Meere anzugreifen.
. . . . Es galt
Nichts Kleineres, als alle nord'schen Mächte
Für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen.

und Willens, durch welches er an der Handlung gleichsam auch weiterhin noch teilnimmt. Zugleich wird dadurch unsere durch die voraufgehenden allgemeinen Andeutungen lebhaft erregte Erwartung befriedigt, die steigende Reihe von Enthüllungen abgeschlossen, das Bild der erhabenen Größe des M. Posa vervollständigt.[1] Somit ist auch die Stelle dieser letzten Aufdeckung in unsern Augen kein Fehler, sondern wohlberechnet und kunstvoll gewählt.[2]

Wirkung. Gleichwohl ist das Ergebnis der Durchführung dieses Motivs ein befriedigendes nur darin, daß uns das Schauspiel einer ungewöhnlich großen Erhabenheit des Willens vorgeführt wird, die den Kampf gegen den Despotismus unmittelbar unter den Augen des Despoten selbst, ja an den Stufen des Thrones in verwegenster Kühnheit unternimmt. Erfährt man aber zum Schluß, daß so viel Erhabenheit des Geistes und Willens vergeblich aufgewendet ist, daß die Träger dieser Handlung hingeopfert werden ohne jeden Erfolg, daß in dem Drama selbst uns nur der Ausblick eröffnet wird auf die grausige Rache des in einen fanatischen Despotismus zurückfallenden Königs, so kann die Wirkung auch hier nimmermehr befriedigen. Dazu kommen die großen sittlichen Bedenken, die das Schauspiel dieser Erhabenheit des Willens, so ideal die Ziele des Völkerglückes und der Freiheit auch sind, zu keinem Schauspiel einer Erhabenheit des sittlichen Willens machen; denn das Wollen verbindet sich hier mit Verrat, und zwar in mehrfacher Weise. Darüber wird Näheres unten zu dem Motiv C 1 gesagt, zugleich aber auch gezeigt werden, was dem Dichter zu einer Versuchung wurde, sich selbst über diese Bedenken hinwegzusetzen.

3. **Die politisch-kirchliche Reform mit dem Ziele der Aufrichtung eines auf Humanität, Freiheit und Menschenglück gegründeten Idealstaates.** *Die Träger* sind **Posa**, die **Königin** und **Don Carlos**. **Posa** ist auch hier wiederum die eigentliche Seele dieser Ideale, die **Königin** voll Verständnis und Teilnahme für dieselben. **Don Carlos** wird durch beide darin befestigt oder neu für dieselben gewonnen; denn

---

Diesen Briefen endlich folgt
Ein ausgeführter Plan des ganzen Krieges,
Der von der span'schen Monarchie auf immer
Die Niederlande trennen soll."

[1] „Nichts, nichts
Ist übersehen, Kraft und Widerstand
Berechnet, alle Quellen, alle Kräfte
Des Landes pünktlich angegeben, alle
Maximen, welche zu befolgen, alle
Bündnisse, die zu schließen. Der Entwurf
Ist teuflisch, aber wahrlich — göttlich."

[2] **Bellermann** a. a. O. S. 276 hält es für erwiesen, daß diese ganze Enthüllung im V. Akte erst nachträglich eingeschoben worden sei, weil sie nachträglich das Charakterbild des Marquis zerstöre. O. **Harnack** (im Euphorion 1898, S. 314) sucht sie als eine erfinderische Fälschung zu erweisen, die Alba vorbereitet und durchgeführt habe, um Posa zu stürzen. Wir suchen eine andere Lösung für die Rätsel in dem Benehmen des M. Posa; darüber unten zu D. 3.

auch er war ein „Denker", „verehrte den Menschen," trug wie die Königin das „Gift der Neuerer in der Brust"; auch sein Herz war einst ganz von den Idealen Posas erfüllt; „ein ganzer Weltkreis hatte in seinem weiten Busen Raum" (II, 15). Es „lief ihm feurig durch die Wangen, wenn man von Freiheit sprach", und er vermaß sich „in süßer Trunkenheit der Schöpfer eines neuen goldenen Alters in Spanien zu werden" (I, 2), bis die unselige „fürchterliche Liebe alle frühen Blüten seines Geistes dahinraffte" (V, 1). — *Die Grundzüge* zu dem kühnen Traumbild des neuen Staates, wie es in Posas Seele lebte, sind vor allem aus seiner großen Unterredung mit Philipp (III, 10) zu entnehmen. Die Bürger dieses Staates fühlen sich zunächst und vor allem als „Bürger dieser Welt", als Vertreter „der ganzen Menschheit" (vgl. auch I, 2), als ein „Volk von Brüdern mit gleich ehrwürd'gen Rechten". Sie denken hoch von „Menschenwürde", ehren und lieben die Menschheit, wollen das „Menschenglück" und damit auch „das Glück der Bürger"; ihre Losung ist allgemeine „Bruderliebe"; ihnen hat die „Tugend einigen Wert" und sie hoffen, durch „allgemeine Tugend" jenen Zweck allgemeinen Menschenglückes zur erreichen, verlangen zur ungehemmten Entfaltung dieser Kräfte aber „Freiheit, Gedankenfreiheit und Freiheit des Handelns". Ein Hindernis dieser Ideale ist in ihren Augen die Monarchie. „Denn in Monarchien darf ich niemand lieben als mich selbst"; die Monarchen selbst „verwandeln die Menschen in ihrer Hände Werk" und „geben dieser neugegossenen Kreatur sich selbst zum Gott", „stürzen den Menschen herab zu ihrem Saitenspiel" und vernichten dadurch der Menschheit Adel. Ihre „Schöpfung ist eng und arm", „sie müssen vor jeder Tugend zittern"; weil die „Fürsten ihre Regentenkraft nur für des Thrones Größe wuchern lassen und unnatürlicher Selbstvergötterung hingegeben sind"[1]), schließen Bürgerglück und Fürstengröße sich jetzt noch aus. Wenn aber einst auch die Fürsten sich als Menschen und Weltbürger fühlen und selbst „Muster des Ewigen und Wahren" sein werden, das Menschen- und Bürgerglück zum „Zweck der Krone" gemacht und „die göttliche Lust", Vater eines Volkes zu sein, verstehen gelernt haben werden, dann wird „Bürgerglück versöhnt mit Fürstengröße wandeln". Ein „allgemeiner Frühling, der die Welt verjüngt, wird kommen, und selbst die Notwendigkeit (d. h. das Fatum) wird menschlich sein." König eines solchen Idealstaates und Träger eines solchen Idealfürstentums zu werden, hat Philipp den Beruf, und diesem Ideal auch die Welt zu unterwerfen die Pflicht.

„Weihen Sie
Dem Glück der Völker die Regentenkraft,
Die — ach so lang — des Thrones Größe nur
Gewuchert hatte — stellen Sie der Menschheit

---

[1]) Damit ist zu vergleichen „das Gemälde vom Monarchen", von der „kranken Majestät", welches Posa I, 9 entwirft und Carlos selbst „wahr und schrecklich" nennt.

Verlornen Adel wieder her! Der Bürger
Sei wiederum, was er zuvor gewesen,
Der Krone Zweck — ihn binde keine Pflicht,
Als seiner Brüder gleich ehrwürd'ge Rechte.
Wenn nun der Mensch, sich selbst zurückgegeben,
Zu seines Werts Gefühl erwacht — der Freiheit
Erhabne, stolze Tugenden gedeihen —
Dann, Sire, wenn sie zum glücklichsten der Welt
Ihr eignes Königreich gemacht — dann ist
Es Ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen."

Die Möglichkeit[1]) solcher kosmopolitischen Ideale und eines so „kühnen Traumbildes eines neuen Staates" erklärt sich aus den abschreckenden Erscheinungen des Despotismus, der damals als Abbild, vielfach aber auch als ein Zerrbild der Souveränität Ludwigs XIV. an den deutschen Höfen, vornehmlich an den kleinen sein Unwesen trieb, und den Grundsatz l'état c'est moi zu dem anderen erweiterte: das Volk und die Unterthanen sind der Fürsten wegen zur Befriedigung ihrer Launen und Gelüste da. Die ganze Litteratur der damaligen Zeit wurde nicht müde, einerseits das Bild dieses den Menschen entwürdigenden Despotismus zu brandmarken[2]), anderseits der Sehnsucht nach dem Ideal eines wahrhaft landesväterlichen, patriarchalischen, volksbeglückenden Fürstenregiments Ausdruck zu geben.[3]) Darin lag das Recht jener Anschauungen, ebenso aber auch darin, daß die Begriffe Menschenwürde und Menschenglück, Freiheit und Tugend kein leerer Wahn sind, sondern ihr unveräußerliches Recht in der Menschenbrust und in dem Zeugnis des Gewissens haben. Aber die Gestalt, welche dieses Verlangen nach idealen politischen Zuständen in dem Traumbild des M. Posa annimmt, trägt alle Schwächen einer abstrakten, allzu idealistisch gerichteten, die Wirklichkeit verkennenden Verstiegenheit an sich. Abgesehen davon, daß die im Don Carlos gegebene Zeichnung sich allzusehr in farbloser Allgemeinheit hält (Tugend, Freiheit)[4]), verkennt dieser auf Humanität und Menschenwürde gegründete Kosmopolitismus die Menschennatur, welche nicht nur Adel und Tugend ist, sondern auch voll Schlechtigkeit, nicht nur mündig, sondern auch unmündig ist, nicht nur freier Bewegung bedarf, sondern auch der Leitung durch Autoritäten; er verkennt ferner, daß dieselben Erfahrungen sich im Völkerleben wiederholen und hier einen steten

---

[1]) Es ist durchaus notwendig, daß die Schule das Urteil der Schüler, die noch jetzt für den Idealismus Posas unklar zu schwärmen pflegen, klärt und richtig stellt ganz so, wie sie diese Aufgabe dem religiösen Kosmopolitismus gegenüber hatte, welchen Lessings Nathan der Weise vertritt; vergl. Abt. I, S. 144 ff.

[2]) Klopstock im Messias in dem Gericht über die bösen Könige, vergl. Bd. IV, Abt. 1, S. 342 u. 360, in den Oden, vergl. Bd. IV, Abt. 2, S. 279; Schubart in der Fürstengruft, Leisewitz im Julius v. Tarent und in den poetischen Gesprächen, Bürger im wilden Jäger, Lessing in Emilia G., Schiller im Fiesco und in Kabale und Liebe.

[3]) Klopstock im Messias und in den Oden, vergl. Bd. IV, Abt. 1, S. 276 und Abt. 2, S. 275; Leisewitz im Julius v. T.; Goethe im Götz v. B., vergl. Abt. I, S. 234.

[4]) Erst die „Briefe über D. C." sprechen von „republikanischen Tugenden": „Alle Grundsätze und Lieblingsgefühle des Marquis drehen sich um republikanische Tugend. Selbst seine Aufopferung für seinen Freund beweist dieses; denn Aufopferungsbegriff ist der Inbegriff aller republikanischen Tugend." (Br. 2, vergl. Br. 8.) Aber der Umstand, daß Posa seinen Idealstaat durch den künftigen Monarchen begründen will, widerspricht dem. Doch scheint Schiller auch in den „Briefen" das Wort republikanisch nur allgemein im Sinne von „freiheitlich" zu fassen und dabei nicht an eine republikanische Staatsverfassung zu denken.

Wechsel zeigen von brüderlichem Wetteifer in den friedlichen Arbeiten der Humanität wie von feindlichem Hader in zerstörenden Kriegen, daß also eine „allgemeine Menschlichkeit", ebenso wie eine allgemeine Völkerverbrüderung nur ein Gedankenbild, in Wirklichkeit aber unmöglich ist. Jene Anschauungen verkennen endlich die ideale Bedeutung und das ideelle Recht der Monarchie und verwechseln diese mit der Schreckensherrschaft des Despotismus; sie haben auch kein Verständnis für die eigentümlichen Gaben, Rechte und Aufgaben der einzelnen Volkspersönlichkeiten sowie dafür, daß es in der ganzen Menschheit und Welt am besten nur dann bestellt sein wird, wenn wie der Einzelne, so auch die Volkspersönlichkeiten (Nationen) an ihrer Stelle ihre eigentümlichen Kräfte am segensreichsten auszuwirken und der Menschheit dienstbar zu machen suchen.[1]) — Posa selbst fühlt das Unwirkliche seines Idealstaates, wenn er ihn „ein kühnes Traumbild" nennt (IV, 21), wenn er erklärt: „das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe ein Bürger derer, welche kommen werden" (III, 10), wenn er auf eine Verwirklichung seines Ideals erst nach Jahrhunderten rechnet.[2]) Diese Jahrhunderte haben gerichtet; sie haben deutlicher als je bewiesen, daß eine allgemeine Völker- und Menschenverbrüderung ein Unding ist. So ist der politische Kosmopolitismus gegenwärtig für alle Einsichtigen ein überwundener Standpunkt, ebenso wie der religiöse des Lessingschen Nathan; der Umstand aber, daß er gegenwärtig in eben der Sozialdemokratie wieder auftaucht, welche sonst „Gewalt und Revolution" zu ihrer Losung macht, ist das deutlichste Zeugnis für den inneren in jener Weltanschauung liegenden Widerspruch. So hat Philipp ein gewisses Recht, nicht einmal als König, sondern schon als Greis aus der Erfahrung eines langen Lebens heraus die Anschauungen Posas als die eines Jünglings, der sich übereile, zurückzuweisen. Er wird die Aufforderung, die ganze Welt dem kosmopolitischen Humanitäts-Ideal zu unterwerfen, als eine überspannte Idee, die Wendung: „und die Notwendigkeit wird menschlich sein", d. h. sich zur Humanitäts-Idee bekehren, als eine Phrase verlacht haben. — Aber auch durch die That widerlegt Posa selbst jene Anschauungen: in den so hohen Adel auch seiner Gesinnung und auch in seine Tugend mischt sich ein starkes Maß von Unedlem (Verrat an dem Könige und auch an seinem Freunde); der so begeistert für die Freiheit der Persönlichkeit schwärmt, wird zum Despoten nicht nur der Eboli, sondern auch dem Freunde Don Carlos gegenüber; auf die stolze und feierliche Erklärung: „ich kann nicht Fürstendiener sein" folgt der Fürstendienst[3]) und eine Fürstenfreundschaft, die bei ihm freilich dem höheren Dienst an der Idee untergeordnet ist (davon Näheres unter C. 3 und D. 3). Die völlige Überwindung jener kosmopolitischen und antimonarchischen Lebensanschauung zeigen die Worte Tassos im Goetheschen Drama: „Und für den Edeln ist kein schöner Glück, als einem Fürsten, den man ehrt, zu dienen", sodann die Verherrlichung des nationalen Königtums in Schillers Jungfrau von Orleans.

Die Durchführung des Motivs. Sie zeigt bei aller Einfachheit die Neigung des Dichters für Verflechtungen. Posas ursprünglicher Plan

---

[1]) Vergl. des Verf. Rede über die „Idee der Persönlichkeit" in O. Frick, Schulreden (Gera, Th. Hofmann, 1892) S. 50 ff.

[2]) IV, 21. Posa: „Wenn Jahrhunderte dahingeflohen, wird die Vorsicht einen Fürstensohn, wie er, auf einem Thron, wie seiner, wiederholen" 2c.

[3]) III, 10. König: „Diesen Stolz ertrag' ich nicht. Ihr seid von heute an in meinen Diensten." — V, 3. Carlos: „Erkläre mir's: bist du denn nicht Minister?"

ist: Aufrichtung des Idealstaates durch den künftigen Monarchen Don Carlos. Dieser soll der Schöpfer eines neuen goldenen Alters in Spanien werden (I, 2). Es ist der indirekte Weg zum Ziele. Er scheint verkürzt werden zu können, wenn es gelingen sollte, die Schöpfung dieses goldnen Alters durch den Thronfolger schon jetzt in einem Teile der Monarchie, „in seinem Flandern, seinem Paradiese"[1]) hervorzurufen. „Auf Kaiser Karls glorwürdigem Enkel ruht die letzte Hoffnung dieser edlen Lande. Sie stürzt dahin, wenn sein erhabenes Herz vergessen hat für Menschlichkeit zu schlagen[2])" (I, 2). Auf diesem Wege liegt eine Reihe von Hemmnissen, die durch Posa, dessen Kraft mit den Schwierigkeiten nur zu wachsen scheint, überwunden werden. Don Carlos, der auf jene so eindringliche Mahnung Posas nur die Antwort hatte: „sie stürzt dahin", muß aus der alle seine Kräfte lähmenden Leidenschaft zu neuer Thatkraft erweckt werden; es geschieht durch Vermittlung der Königin.[3]) So soll Flandern gerettet werden (I, 7) und dazu Carlos die Mission nach Flandern und den Oberbefehl über das dorthin zu entsendende Heer vom Vater sich erbitten. Die Bitte wird abgeschlagen (II, 2) und nun von Posa ein anderer näherer Weg gesucht. Der Anschlag, der seine ganze Seele füllt, und der „zehntausendmal vereitelt, nie aufgegeben werden darf" (II, 15), soll auf dem Wege des Aufstandes und der Revolution, sowie durch eine neue Einwirkung der Königin auf Carlos ausgeführt werden. Das ist der wilde, kühne, glückliche Gedanke, der aufsteigt in seiner Phantasie (vergl. oben S. 147). Dieser direktere Weg scheint nun von neuem abgekürzt werden zu können durch den direktesten und allernächsten, den die Audienz Posas bei dem König an die Hand giebt: „Es schien bei ihm zu stehen, durch den König selbst einen neuen Morgen heraufzuführen über diese Reiche[4])" (IV, 21). Dieser Wahn

---

[1]) II, 5. Don Carlos: „Mein Paradies! mein Flandern!"

[2]) Vergl. die Stelle in den Briefen (Nr. 3): „Flanderns Zustand bietet sich ihm dar. Alles findet er hier zu einer Revolution zubereitet. Mit dem Geiste, den Kräften und Hilfsquellen dieses Volkes bekannt, die er gegen die Macht seines Unterdrückers berechnet, sieht er das große Unternehmen schon als geendigt an. Sein Ideal republikanischer Freiheit kann kein günstigeres Moment und keinen empfänglicheren Boden finden." „Ihn (den Prinzen) denkt er sich als Retter der unterdrückten Nation, als das Werkzeug seiner hohen Entwürfe." In ihm wünscht er „den Befreier der Niederlande, den künftigen Schöpfer seines geträumten Staats zu umarmen." „Noch kennt er keinen andern und kürzern Weg, sein hohes Ideal von Freiheit und Menschenglück wirklich zu machen, als der ihm in Carlos geöffnet wird." (Br. 5.)

[3]) Brief Nr. 3: „Selbst dieses Hindernis, das sich seiner großen Angelegenheit entgegenwarf, selbst diese unglückliche Liebe, wird jetzt in ein Werkzeug zu seinem wichtigeren Zweck umgeschaffen und Flanderns Schicksal muß durch den Mund der Liebe an das Herz seines Freundes reden." .... „Fest und beharrlich geht der Marquis seinen großen kosmopolitischen Gang und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höheren Gegenstande steht."

[4]) Er „verirrt sich auf einen Augenblick bis zu der ausschweifenden Idee, sein herrschendes Ideal von Flanderns Glück u. s. w. (d. h. auch seinen Ideal-

zerrinnt: Posa kehrt zu dem verlassenen Wege zurück; aber seinen Wahn mit dem Tode bezahlend, kann er die Idee seines Zukunftsstaates nur als ein Vermächtnis hinterlassen, das er in den ergreifenden Abschiedsszenen des IV. u. V. Aktes niederlegt, zuerst bei der Königin:

„Er mache —
O, sagen Sie es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein.
Ob er vollende oder unterliege,
Ihm einerlei! Er lege Hand an.
. . . .
Und sagen Sie ihm, daß
Ich Menschenglück auf seine Seele lege,
Daß ich es sterbend von ihm fordere, fordere!
. . . .
Europas
Verhängnis reift in meinem großen Freunde!
Auf ihn verweis' ich Spanien"[1]) (IV, 21);

sodann bei Don Carlos selbst:

„Rette dich für Flandern!
Das Königreich ist dein Beruf! Für dich
Zu sterben war der meinige." (V, 3.)

Diesem Vermächtnis folgt ein Gelübde des Prinzen bei seinem letzten Abschied von der Mutter:

„Einen Leichenstein will ich
Ihm setzen, wie noch keinem Könige
Geworden. — Über seiner Asche blühe
Ein Paradies!" (V, 11.)

Es wird der Idealstaat sein, den er aufzurichten hofft, wenn er sein „bedrängtes Volk von Tyrannenhand" gerettet haben wird. Da greift die Schicksalshand auch in seine Bahn, ihn dahinraffend, und so bleibt nur jener Ausblick auf den „Fürstensohn eines künftigen Jahrhunderts" und auf den endlichen Sieg der Idee.

Somit ist die *Wirkung* auch dieses Motivs befriedigend nur insofern, als uns auch hier das Schauspiel der Erhabenheit einer großen

---

staat) unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen, es unmittelbar durch diesen in Erfüllung zu bringen." „An Carlos wird nicht mehr gedacht. Was für ein langer Umweg, erst auf diesen zu warten! Der König bietet ihm eine weit nähere und schnellere Befriedigung dar. Warum das Glück der Menschheit bis auf seinen Erben verschieben?" (Br. 6.)

[1]) In den alten Ausgaben folgen hier die noch in den Briefen (Nr. 7) angeführten Worte: „Doch wehe . . . .

wenn ich
Den großen Wink der Vorsicht mißverstanden,
Der mich, nicht ihn, auf diesen Thron gewollt!"

Mit Recht hat der Dichter diese für die Kühnheit der Pläne Posas bezeichnenden, die sonstige Einheitlichkeit seiner Ideenwelt aber störenden Worte später gestrichen.

Idee und eines kühnen Ideals vorgeführt wird; aber die Größe dieser Idee und die Erhabenheit dieses Ideals sind nicht reiner Art, sondern getrübt durch die Unklarheit und Irrtümer der ihnen zu Grunde liegenden Weltanschauung. In die Durchführung mischen sich unedle Mittel (Untreue und Verrat, davon unten S. 160 ff.), und das Ergebnis ist einerseits ein vollständiges Scheitern jenes Ideals, ein sicherer nächster Ausblick auf das gerade Gegenteil eines Idealstaats, die Schreckensherrschaft eines von Menschenhaß erfüllten, auf Vernichtung des Volks- und Menschenglücks gerichteten Despotismus, anderseits eine nur leise Hindeutung auf den Sieg der Idee in fernster Zukunft.

4. **Das Bild eines Idealfürsten, die Heranbildung eines solchen.** Die Definition eines Idealfürsten geben die Briefe (Nr. 8) mit den Worten: „Es handelte sich darum, einen Fürsten aufzustellen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen“ (Br. 8), zu diesem Zweck die „kühne Reformantenbahn“ (Br. 4) betreten, ein „Muster des Ewigen und Wahren“ werden (III, 10), den Idealstaat verwirklichen und dadurch „Fürstengröße mit Bürgerglück versöhnen“ sollte. Das Drama wollte ihn „zeigen“, wie „der künftige große Mann in ihm schlummerte, wie alles, was den trefflichen Regenten macht, alles, was die Erwartung seines Freundes und die Hoffnungen einer auf ihn harrenden Welt rechtfertigen kann, alles, was sich vereinigen muß, sein vorgesetztes Ideal von einem künftigen Staat auszuführen, sich in diesem Charakter beisammenfand; nur noch nicht entwickelt sollte es sein, noch nicht von Leidenschaft geschieden, noch nicht zu reinem Gold geläutert“. Denn „darauf kam es ja eigentlich erst an, ihn dieser Vollkommenheit näher zu bringen, die ihm zunächst noch mangelte“. Der „eigentliche Vorwurf war, den künftigen Schöpfer des Menschenglückes aus dem Stücke gleichsam hervorgehen zu lassen“ (Br. 9). Das aber kann als Heranbildung eines Idealfürsten bezeichnet werden.[1]) Diese Heranbildung sollte durch einen Freund geschehen. „Eine Geburt der Freundschaft ist diese heitere menschliche Philosophie, die der Prinz auf dem Throne in Ausübung bringen will“ (Br. 8). — *Die Träger.* Don Carlos, der Gegenstand dieser Bildungsarbeit, hat selbst ein starkes Gefühl seiner Mission: „Ich bin erwacht, ich fühle mich“, ruft er II. 2.

„Mein Ruf
Zum Königsthron pocht wie ein Gläubiger
Aus meinem Schlummer mich empor, und alle
Verlornen Stunden meiner Jugend mahnen
Mich laut wie Ehrenschulden. Er ist da,
Der große, schöne Augenblick, der endlich

[1]) Es ist kein Widerspruch, wenn es im 8. Br. g. E. heißt, die Absicht sei nicht gewesen, diese Fürsten erst zu diesem Zwecke zu erziehen; denn dieses mußte längst vorhergegangen sein (in der frühern Jugend) und konnte auch nicht wohl zum Gegenstand einer solchen Dichtung gemacht, nicht durch die Akte eines Dramas dargestellt werden.

> Des hohen Pfundes Zinsen von mir fordert:
> Mich ruft die Weltgeschichte, Ahnenruhm
> Und des Gerüchtes donnernde Posaune.
> Nun ist die Zeit gekommen, mir des Ruhmes
> Glorreiche Schranken aufzuthun."

Auch die Gegner zittern, daß er den „schrecklichen, den rasenden Entwurf hegt, Regent zu sein" (II, 10). Die Bildungsarbeit leitet Posa. Sie fällt zusammen mit den Bemühungen um Verwirklichung des Idealstaats, soweit er diesen durch Carlos ins Leben zu rufen gedenkt. Der König Philipp errät seine innersten Wünsche, ohne freilich zu ahnen, auf welches „Muster" Posas Absicht sich richtet, wenn er sagt (III, 10): „Und wollt Ihr es unternehmen, dies erhabene Muster in der Sterblichkeit in meinen Staaten nachzubilden?" Die Königin wird des Marquis Bundesgenossin bei dieser Arbeit. Ja, sie soll nach seinem Tode in seine Stelle treten, „der Heldentugend Schöpferin" zu sein (IV, 21). — Die *Ausführung* wird ausführlich im 9. Briefe dargelegt; sie berührt sich mit der in dem dritten Motiv gezeichneten Aufgabe, aber sie ist als Einwirkung auf das kranke Innenleben des Prinzen und als Arbeit an seiner Genesung eine etwas weitere, eine Aufgabe psychologischer Art und bei den psychologischen Motiven (s. unten D) zu besprechen. Aber den Dichter lockte noch ein anderes Motiv innerhalb jenes größeren: den Träger der Idee des Idealfürstentums (Posa) unmittelbar mit dem Träger des Despotismus (Philipp) zusammenzustellen, ja, den Versuch zu machen, diesen selbst für jene Idee zu gewinnen. Das Ergebnis ist an beiden Stellen ein Scheitern des Entwurfs, insofern, als es zu dem Idealfürstentum selbst nicht kommt, und in Philipp ein Rückschlag von der idealen Auffassung des fürstlichen Berufs in die entgegengesetzte, niedrigste folgt. In Carlos indessen wird die Läuterung seines Wesens erreicht; „ein reines Feuer hat sein Wesen geläutert" (V, 11), und das Idealbild wird als ein mögliches, das Idealfürstentum wenigstens im Gelübde gezeigt. So ist die *Wirkung* einerseits befriedigend, insofern auch hier ein Schauspiel der Erhabenheit uns vorgeführt wird: die Erhabenheit einer Idee in ihrer Reinheit und vollen Größe und die Erhabenheit einer Idealpersönlichkeit so, daß sie wenigstens in Sicht tritt. Aber mit einer vollen Befriedigung werden wir auch hier nicht entlassen, und wenn der Dichter selbst sich mit der subjektiven Möglichkeit begnügen wollte, sowie damit, dieselbe „auf einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit zu erheben" (Brief 8 Schluß), so sind wir nicht ganz so genügsam. Eine didaktische Dichtung erfüllt ihre Aufgabe schon mit der Aufzeigung ihrer Wahrheiten und Ideale; eine dramatische und tragische mit ihrem Schwergewicht von Handlungen verlangt, daß man nicht nur an die Schwelle einer Ausführung geführt wird. Eben aus dem lehrhaften Charakter des Dramas (s. oben S. 140) erklärt sich des Dichters Selbstbescheidung in diesem Punkte.

B. 1. Gegensatz von Vater und Sohn. Über die Verwendung dieses Motivs in den früheren Dramen Schillers vergl. S. 12, 51, 68,

107. Der Konflikt hat seinen Grund in einem Gegensatz nicht nur persönlicher und rein menschlicher, sondern auch allgemeiner Art, einem Gegensatz der ganzen Lebens- und Weltanschauungen, im besondern der politischen. Aber das Motiv ist im Vergleich zu den ähnlichen in den früheren Dramen sehr erweitert und vertieft (vergl. über den weiteren Kreis der Träger und über die Tiefe des Hintergrundes oben S. 144), vor allem auch sehr viel klarer und voller herausgearbeitet. Gleichwohl sind jene beiden Strömungen auch hier noch deutlich zu erkennen: ein Gegensatz, in welchem es sich um das rein menschliche Verhältnis kindlicher Liebe handelt, die der Sohn ersehnt und der Vater versagt, und ein zweiter, wo die Interessen der Allgemeinheit des Staates und der Kirche sich gegenüberstehen. — Die *Ausführung* wird durch dieses Doppelverhältnis wesentlich bestimmt und ein Teil ihrer Unebenheiten und Widersprüche dadurch erklärt. Die Mitteilungen aus der Vorgeschichte (I, 2) zeigen uns den Gegensatz der Naturen[1]); es scheint sich das Motiv der ungleichen Brüder (vgl. oben S. 13) in dem Verhältnis von Vater und Sohn zu wiederholen. Eine knechtische Erziehung, welche sich nicht scheut, das königliche Geblüt in roher Weise auf Sklavenart zu mißhandeln (I, 2), hat schon früh in seinem jungen Herzen der Liebe zarten Keim zertreten. So ist der Vater dem Sohne ein Gegenstand des Schreckens geworden, ein „fürchterlicher Name".[2]) Das kindliche Gefühl ist erstorben[3]) und das Gefühl völliger Verwaisung[4]) hat seine Seele ganz erfüllt. Dann folgt nach so freudloser Jugend der Raub, den der Monarch an ihm vollzogen (II, 15), und der die ehemalige Geliebte des Sohnes zu dessen Mutter machte. Dazu kommt endlich, daß der König bisher den Prinzen, wie „aus dem Vaterherzen, so von seines Szepters Anteil ausgeschlossen hatte", daß „der Erbprinz Spaniens in Spanien ein Fremdling war, ein Gefangener auf dem Grund, wo er einst Herr sein sollte" (II, 2). So verstehen wir, wenn ein dreifaches Verlangen seine Seele bewegt: a) die Sehnsucht nach dem Kindesglück und der Vaterliebe, wie nach einem verlorenen oder ihm versagten Paradies; b) der Wunsch, die ehemalige Geliebte wiederzugewinnen; endlich c) das Ver-

---

[1]) I, 2. **Carlos**: „Warum von tausend Vätern
Just eben dieser Vater mir? Und ihm
Just diesen Sohn von tausend bessern Söhnen?
Zwei unverträglichere Gegenteile
Fand die Natur in ihrem Umkreis nicht ꝛc."

[2]) I, 2. **Carlos**: „Sprich mir von allen Schrecken des Gewissens, von meinem Vater sprich mir nicht."

[3]) **Carlos** ebendas.: „Oft hab' ich mit mir selbst gerungen, oft . . . . mit heißen Thränengüssen vor das Bild der Hochgebenedeiten mich geworfen, sie um ein kindlich Herz gefleht — doch ohne Erhörung stand ich auf."

[4]) **Carlos** ebendas.: „Ich habe niemand — niemand — auf dieser großen, weiten Erde niemand. — Soweit das Szepter meines Vaters reicht, soweit die Schiffahrt unsre Flaggen sendet, ist keine Stelle, — keine — keine, wo ich meiner Thränen mich entlasten kann, als diese . . . . Berede dich, ich wär' ein Waisenkind, das du am Thron mitleidig aufgelesen."

langen, auch an dem großem politischen Leben Anteil zu nehmen. Diese drei Ziele wirken zugleich nun auch auf die Gestaltung des Konflikts zwischen Vater und Sohn ein und bestimmen als ein Nebenmotiv die Art der Durchführung jenes Hauptmotivs. — Das erste, Sehnsucht nach einem kindlichen Verhältnis zu seinem Vater (a), kommt nur in der 1. Szene des II. Aktes zur Geltung. Carlos begehrt die Audienz als „der Sohn des Hauses", „will den Vater für diese kurze Stunde", will ihn ohne Zeugen, entfernt deshalb den Herzog Alba, der „zwischen Sohn und Vater unberufen sich einzudrängen nicht errötet", wirbt darauf mit den vollsten Tönen kindlicher Liebe um des Vaters Neigung und fleht ihn an um „Versöhnung".[1]) Er thut es, um sodann diejenige Bitte auszusprechen, „die ihn hierher geführt" (!): der König solle ihm Flandern anvertrauen. Aber er findet bei dem Vater statt der so beweglich erbetenen Liebe und Versöhnung kein Verständnis für die Sprache reinster Menschheit und „ihre ewige Beglaubigung, die Thränen" (Hineintragung der Humanitäts-Idee auch in dieses Motiv), sondern nur eisige Kälte und schroffe Abweisung.[2]) So ist das Ergebnis nur eine Verschärfung des Konflikts zwischen Vater und Sohn. Gleichwohl könnte die Wirkung der Durchführung dieses Motivs befriedigen, wenn jener Ausgang ein Mittel und Anfang würde zu einer neuen Verwickelung, wenn etwa das Gefühl, von dem Vater endgültig verstoßen zu sein, den Sohn selbst dahin führte, sich frei zu wähnen in seinem Gewissen von allen dem Vater schuldigen Pietätsrücksichten und nun den Weg heimlicher Intrigue und offener Gewalt zu versuchen, nachdem der Weg gütlicher Verständigung abgeschnitten zu sein schien. Nun aber ist zunächst der Übergang von den vorhin berührten Äußerungen stärkster Abneigung des Sohnes gegen den ihm „fürchterlichen" Vater in (I, 2) zu der in dieser Szene II, 2 geführten Sprache kindlicher Liebe ein so unvermittelter, daß hier ein starker Widerspruch sich aufthut und wir die Empfindungen Philipps verstehen: der Sohn zeige sich nicht wahr, sondern spiele ein falsches Spiel. Sodann bleibt undeutlich, wie wir uns den Ausgleich zu denken haben einerseits zwischen seinem Wunsche, Flandern und sein unterdrücktes Heldenvolk zu retten, d. h. doch wohl durch Reformen im Sinne der Humanität und Freiheit, und anderseits der Erklärung: „Der Starrsinn der Rebellen heische starke, kluge Gegenwehr; das souveräne Amt, die Wut der Schwärmer zu bezähmen, sei vor anderen geeignet, ihn, den Sohn, in den Tempel des Ruhmes einzuführen; . . . . er erkühne sich sein Blut für ihre Treue zu verbürgen." So wird des Vaters Antwort: „mein bestes Kriegsheer deiner Herrschbegierde? Das Messer meinem Mörder?"

[1]) „Mein Vater, Versöhnung!" . . . „Versöhnung!" . . . . „Jetzt oder nie! Versöhnung, Vater!" . . . „Ich will mich hängen an das Vaterherz, will reißen, will mächtig reißen an dem Vaterherzen, bis dieses Zweifels felsenfeste Rinde von diesem Herzen niederfällt." . . . . „Hassen Sie mich nicht mehr; ich will Sie kindlich, will Sie feurig lieben, nur hassen Sie mich nicht mehr!"

[2]) „Zu kühn wird mir dies Gaukelspiel — unwürd'ger Anblick! Geh' aus meinen Augen! . . . Weg aus meinen Augen! . . . So verwerf' ich dich!"

verständlich. Endlich ist es nicht Carlos selbst, für welchen jene Niederlage Anlaß wird, sich zu entschiedenen Thaten aufzuraffen; dieser sinkt vielmehr zurück in die Thatenunlust und Thatenlosigkeit, — sondern erst Posa ist es, der im Bunde mit der Königin jene Niederlage als ein Mittel benutzt mit Gewalt durchzusetzen, was auf anderem Wege nicht erreicht werden konnte. — (b) Der Konflikt zwischen Vater und Sohn empfängt in diesem Drama seine Eigenart vornehmlich durch die Hineintragung des Motivs der Eifersucht. In „Kabale und Liebe" sucht der Vater den Sohn gewaltsam von der Geliebten zu trennen, ohne daß er selbst zu jener eine Beziehung hat; hier sind Vater und Sohn Rivalen in der Liebe. Dem Sohn ist die Geliebte von dem Vater geraubt; diese von dem Vater zu trennen, ist des Sohnes geheimster Wunsch, und quälende Eifersucht verschärft die Abneigung des Vaters gegen den Sohn. Zwar ist das Ziel des Sohnes von vornherein ein unerreichbares, und wenn auch Don Carlos in der ersten Begegnung mit der Königin (I, 5) und später nach der Entdeckung des sträflichen Verhältnisses, das der König mit der Eboli unterhält, sich vorübergehend thörichte Hoffnungen macht, so weist die Königin selbst den Sohn von Anfang an in die rechte Bahn, und Posa leitet und läutert des Freundes hoffnungslose Liebe, daß sie ein Mittel wird für höhere Zwecke — aber die Entwickelung des Konflikts zwischen Vater und Sohn wird gleichwohl durch jenes Motiv der Eifersucht wesentlich mit bestimmt. Die Zusammenkunft des Prinzen mit der Königin (I, 5), welche den Prinzen von seiner wahnsinnigen Neigung heilen sollte, wird später dem König durch Alba entdeckt (III, 3) und hat ihre verhängnisvollen Folgen. Die letzte große Unterredung des Prinzen mit der Königin, die den Prinzen zugleich genesen zeigt von seiner unseligen Leidenschaft, überführt ihn doch in den Augen des Königs eines sträflichen Verhältnisses zur Königin, wird somit anscheinend zu einer nachträglichen Rechtfertigung des von diesem vorher schon über den Sohn beschlossenen Gerichts und fällt mit dem katastrophischen Ausgang zusammen, der dem Sohne den Untergang durch den Befehl des eigenen Vaters bringt. Daß der Sohn in diesem Punkte einem Irrtum des Vaters zum Opfer fällt, und daß seine Genesung zu spät[1]) kommt, wirkt an sich wohl erschütternd, beeinträchtigt aber die befriedigende Wirkung. — (c) Eine weitere Eigenartigkeit erhält der Gegensatz von Vater und Sohn hier dadurch, daß er zugleich ein Gegensatz ist von Monarch und Thronfolger. Nirgends sonst hat Schiller, weder in früheren noch in späteren Behandlungen jenes Motiv so reich ausgestattet, wie hier. In der Audienz-Szene nimmt der Prinz einen entschiedenen Anlauf zu dem Ziele: Anteil an der Regierung, und der Ausgang dieser Szene scheint den Konflikt zwischen Vater und Sohn schon zu einem unheilbaren Bruch zu erweitern; aber im Fortgang (Akt III und IV) ruht die Bewegung des Konflikts, soweit sie durch den König und den

[1]) Das ὀψέ der griechischen Tragödie; vergl. Soph. Antig. v. 1270.

Thronfolger selbst hätte bestimmt werden können. Nur hinter der Szene in den geheimen Plänen und Vorbereitungen Posas und der Königin, welche schließlich den Prinzen von dem Vater zu trennen berechnet sind, wird jene Entwickelung im Fluß erhalten, bis zuletzt gleichzeitig mit der vollen Enthüllung jener Absichten der Thronfolger in die Stelle und in das Erbe seines dahingeopferten Freundes tritt. Das Voraufgegangene erscheint nunmehr als eine Vorbereitung auf den letzten entscheidenden Waffengang zwischen Vater und Sohn, Monarch und Thronfolger. Alles schickt sich an zu einem erhabenen Schauspiel; aber es kommt auch hier nicht zu einer Auswirkung der vorbereiteten Mittel: der Prinz tritt mit gebundenen Händen in die letzte Szene ein; sein Fall ist entschieden in eben dem Zeitpunkte, wo er zu Thaten zu schreiten gedenkt und den letzten großen Gang auf der Bühne des politischen Lebens mit dem Vater wagen will.[1]) Das Unbefriedigende in dem Ausgang, das die Betrachtung zu Punkt b herausstellte, wird ein wenig abgeschwächt dadurch, daß der Untergang des Prinzen als eines Rivalen und Rebellen im Kampf um den Thron nicht mehr so unverdient erscheint, wie der des Nebenbuhlers in der Liebe — aber die Durchführung des Motivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn endet auch hier, wie zuvor bei dem Punkte a und b, mit einem so vollen Siege des Vaters, dessen Härte gegen den Sohn in nichts gebrochen oder gemildert wird, daß das Ergebnis in seiner *Wirkung* nicht befriedigen kann.

2. Gegensatz von Mutter und Sohn. Die Durchführung dieses Motivs fällt mit derjenigen des Nebenmotivs der Liebe (C. 2 s. unten) zusammen.

C. 1. Das Hauptmotiv der Freundschaft. Es tritt in dreifacher Verwendung auf: in der Freundschaft, welche den M. Posa (1.) mit dem Thronfolger, anderseits (2.) mit dem Könige selbst, endlich (3.) auch mit der Königin verbindet. Die Freundschaft ist in allen diesen Fällen der Gattung nach eine Fürstenfreundschaft; die erste eine früh begründete, langsam gereifte, auf die Zukunft berechnete, welche nun auch durch die Handlung des ganzen Dramas sich hindurchzieht; die zweite eine vorübergehende von kürzester Dauer[2]), nur eine Episode, wenn auch eine sehr folgenreiche, innerhalb der Haupthandlung; die dritte ein Gegenbild zur zweiten, im Verhältnis zur Haupthandlung ebenfalls episodischer Art, aber nach Dauer und Wirkung die zweite Freundschaft überragend. — Auch die Geschichte der zweiten Freundschaft ist eine kurze: Philipp vereinsamt, des Sohnes und, wie er wähnt, durch diesen auch der Gattin beraubt[3]), verraten, wie es scheint, auch von den Nächsten seiner Umgebung, verlangt nach einer mitfühlenden Seele und erbittet sich von

---

[1]) „Ich gehe, mit Don Philipp jetzt einen öffentlichen Gang zu thun."

[2]) Bellermann a. a. O. S. 237 weist nach, daß „die ganze Herrlichkeit des M. Posa an einem und demselben Tage beginnt und endet; er ist ein wahres Eintagsgeschöpf, das kaum entstanden wieder verschwindet."

[3]) II, 2. Philipp: „Ich bin allein."

der Vorsehung einen Freund.[1]) Er wählt den stolzen Malteser trotz dessen Erklärung, er könne nicht Fürstendiener sein, zum Freunde[2]), macht ihn zu seinem Vertrauten, schenkt ihm sein Herz, nennt ihn seinen Sohn[3]) und muß erfahren, daß er von eben diesem Freund verraten, der König dem Thronfolger, der Vater dem Sohne, die jüngere Freundschaft der älteren aufgeopfert wird. Eben jener höchste Beweis des Vertrauens, welchen Philipp in seiner Verlassenheit und seelischen Not dem Marquis dadurch gegeben hat, daß er ihn auffordert, sich „zu drängen zu seinem Sohn und das Herz der Königin zu erforschen“ (III, 10), wird von Posa fast unmittelbar darauf, sofort in der ersten Zusammenkunft mit der Königin (IV, 3) dazu benutzt, den König zu betrügen und eine Rebellion mit ihr zu planen, durch welche der Sohn „des Vaters Thron erzittern machen“, dem König in Brüssel abzwingen soll, was dieser in Madrid ihm verweigert hat. Das ist eine Sache, die Carlos nach Posas eigener Erklärung ohne Abscheu nur von der Königin hören kann, und welche die Königin selbst durch die Frage richtet, ob eine „gute Sache schlimme Mittel adeln“ könne. Und wenn auch Posa auf diese Frage sich zu rechtfertigen sucht mit der Erklärung: „es gelte hier nicht nur, den König zu betrügen“; ihm selbst gedenke er dieses Mal redlicher zu dienen, als er ihm aufgetragen habe, so bleibt das eine sophistische Verhüllung des Verrats.[4]) Den König zwingen wollen, der den M. Posa ganz beherrschenden Freiheitsidee dienstbar zu werden, und so für dessen Nachruhm besser zu sorgen, als jener selbst es thue durch sein despotisches Walten, heißt eben, durch eine gute Sache schlimme Mittel adeln wollen; und wenn Carlos zum Schluß V, 4 das Verfahren Posas ein Gaukelspiel nennt[5]), so spricht er damit eine Wahrheit, zugleich aber auch unbeabsichtigt ein scharfes Urteil über Posa selbst aus. Sodann besteht ein Widerspruch zwischen diesem Verfahren des Marquis und seiner späteren Versicherung in feierlichster Stunde bei dem letzten Abschied von der Königin (IV, 21); es habe bei ihm gestanden, durch den König einen neuen Morgen heraufzuführen über diese Reiche; er gebe den König auf, um Spanien auf den Thronfolger zu verweisen; in diesem reife Europas Verhängnis. Jener Versuch, unmittelbar durch die

---

[1]) III, 5. „Jetzt gieb mir einen Menschen, gute Vorsicht — du hast mir viel gegeben — schenke mir jetzt einen Menschen! Du, du bist's allein, denn deine Augen prüfen das Verborgene. Ich bitte dich um einen Freund!“

[2]) IV, 12. Philipp: „Ich will den Mann, den ich zum Freund gewählt, beneidet sehn.“

[3]) IV, 21. Posa: „Der König schenkte mir sein Herz. Er nannte mich seinen Sohn.“ Vergl. V, 4. Carlos: „Ihr Herz und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf.“ „Um seine Freundschaft wagten Sie zu buhlen.“

[4]) Vergl. Minor a. a. O. II, S. 574: „Posa, welcher das Geheimnis des Königs mißbraucht, um seinem Freund zu dienen, ist mit seinen Winkelzügen eine Geburt desselben jesuitischen Zeitalters, welches einen Domingo hervorgebracht hat, und seine Sophistik erinnert an die Luise in Kabale und Liebe.“

[5]) V, 4. „Wie gering mußt' er Sie schätzen, da er's unternahm, bei Ihnen mit diesem plumpen Gaukelspiel zu reichen.“

Person des Königs selbst seine Ideen und Ideale zu verwirklichen, wird in kühner Ausnutzung des Augenblickes in der großen Audienz-Szene III, 10, von Posa zwar gemacht, aber gerade dann aufgegeben, als er im Vollbesitz des Vertrauens des Königs und schon im Begriff seine Siegel zu führen, jenen Weg am aussichtsvollsten hätte verfolgen können. Er verfolgt ihn nicht, weil ein anderes länger vorbereitetes Motiv es zu erfordern scheint: der früher gefaßte wilde, kühne, glückliche Gedanke (II, 15), sich zur Königin zu drängen und durch ihren Mund den thatenlosen Jüngling zur Rettung Flanderns aufzufordern. Aber wenn schon an sich diese Kreuzung von Motiven, von denen er das eine nur in der Ferne und auf einen Augenblick zeigt, ohne es zur Entfaltung zu bringen, verwirrend wirkt, so ist der unmittelbare Übergang einer Freundschaft, die von Philipp vertrauensvoll gesucht, von Posa angenommen war, zum Verrat geradezu verletzend.

Das dritte Freundschaftsverhältnis (Posa und die Königin) ist nicht das vorübergehende Ergebnis einer Selbsttäuschung, sondern so sehr auf Verwandtschaft der Seelen gegründet und von so tiefgehender Wirkung, daß die Freundschaft von seiten Posas wenigstens zuletzt in eine stille Neigung übergeht (davon unten bei dem Motiv der Liebe, C. 3). Aber auch über diese Freundschaft fliegt der Schatten einer Untreue, wenn Posa es über sich gewinnen kann, dem König zu sagen (IV, 12): er habe gewisse Nachricht, „daß des Prinzen Wunsch nach Flandern abzureisen in dem Kopfe der Königin entsprang"; „die Königin habe Ehrgeiz" u. s. w. Es ist nur ein Scheinverrat, ein kühnes Spiel, das er für nötig hält, um unter Umständen den Prinzen, um sein eignes politisches Ideal, dem er alles dienstbar macht, zu retten — aber es ist ein fast frevles Spiel auch mit der Freundschaft, so daß auch hier die Durchführung dieses Motivs nicht völlig befriedigen kann.

Über das Wesen und die Entwickelung der ersten Freundschaft (Posa und Carlos) handeln die Briefe über Don Carlos 3—8 ausführlich. Das Drama selbst macht uns mit der Vorgeschichte der Freundschaft, ihrer Entstehung bekannt (I, 2). Sie reicht in die Knabenzeit zurück, ist auf eine Handlung der Aufopferung des Prinzen für den Gespielen Posa gegründet und auf den künftigen König berechnet. Ihre Höhe liegt in den Worten: „mein Stolz ist überwunden. Ich will bezahlen, wenn du König bist." Mit der Erneuerung dieses Gelübdes, das auf die künftige Aufopferung Posas für den Prinzen vorbereitet, setzt die Handlung ein[1]), und diesem Gelübde folgt I, 9 der in feierlichster Weise geschlossene Freundschaftsbund, welcher jetzt den Edelmann mit dem Prinzen, in Zukunft den Unterthan mit dem König, auf dem Grunde reiner Menschlichkeit als Brüder[2]) verbinden soll (Fürstenfreundschaft

---

[1]) „Das kindische Gelübde erneur' ich jetzt als Mann. Ich will bezahlen. Auch meine Stunde schlägt vielleicht."

[2]) „Die Freundschaft ist wahr und kühn. . . . Den Trotz des Bürgers würden Sie nicht dulden, ich nicht den Stolz des Fürsten."

vergl. Bd. I. S. 47). Aber sofort werden in die Schließung dieses Bundes auch die Keime künftiger Verwicklungen hineingelegt: der Marquis nimmt dem Prinzen das feierliche Versprechen ab, „was er auch willens sei zu thun, nichts ohne seinen Freund zu unternehmen"; es sollte für den Freund verhängnisvoll werden. Posa, obwohl vor der Versuchung zur Untreue gewarnt, schwört dem Prinzen und dem künftigen Könige ewige Treue[1]); es wird für Posa verhängnisvoll, welcher der Versuchung nicht einmal dem Infanten gegenüber ganz zu widerstehen vermag. Diese beiden Momente werden in dem Freundschaftsdrama zu bewegenden Kräften. Zunächst ist es Carlos, der durch das Billet der Eboli getäuscht und verleitet, es ohne seinen Freund unternimmt, der vermeintlichen Einladung der Königin zu folgen, damit die Eboli zur gefährlichen Mitwisserin seines Geheimnisses macht und die künftige Katastrophe, welche ihn und Posa verderben soll, vorbereitet (II, 4 u. 8). Posa hat ein Recht, ihn in der Abschiedsstunde an diesen Treubruch zu erinnern.[2]) — Anderseits hat inzwischen auch Posa dem Freunde die Treue nicht völlig gehalten. Als er in der großen Szene III, 10 dem König seine kosmopolitisch-humane Weltanschauung in kühnem Freimut enthüllt hat, sich ganz wahr gebend, und als dieser dann die Frage an ihn richtet: „bin ich der Erste, der euch von dieser Seite kennt?" antwortet Posa: „von dieser — ja!" und begeht schon damit eine leise Untreue dem Freunde gegenüber. Sie wird um so fühlbarer, je vertrauensvoller der König jene Versicherung, durch welche Posa sein Herz und seine Freundschaft gewonnen hat, hinnimmt.[3]) Und als darauf Posa des Königs Vertrauter geworden ist, ja eine Zeit lang sogar daran denkt, ohne den Prinzen unmittelbar durch den König selbst den neuen Morgen heraufzuführen über seine Reiche, da macht er sich Carlos gegenüber einer neuen Unwahrhaftigkeit und offenbarer Untreue schuldig, unterliegt also jener Versuchung, und so kann sein Opfertod für den Freund auch als Sühne für diese Untreue aufgefaßt werden. Somit würde dieser Teil des Freundschaftsdramas ein wahrhaft tragisches Motiv enthalten: eine verhältnismäßig geringe Schuld des Posa, die aus der Lage der Dinge sehr erklärlich, ja mit einem gewissen Recht verbunden war, dem Recht seines sein ganzes Thun bestimmenden politischen Ideals; dafür ein übergewaltiges Leiden und sühnender

---

[1]) I, 9. Carlos: „Wer von uns wird der Gläubiger des Andern, und wer der Schuldner sein? — Du schweigst? Du zitterst vor der Versuchung? Nicht gewisser bist du deiner selbst?" Posa: „Wohlan! ich weiche. Hier meine Hand!" Carlos: „Der Meinige?" Posa: „Auf ewig und in des Worts verwegenster Bedeutung." Carlos: „So treu und warm, wie heute dem Infanten, auch dermaleinst dem König zugethan?" Posa: „Das schwör' ich Ihnen!"

[2]) V, 1. Carlos: „Weswegen bin ich aber hier?" Posa: „Zur Vorsicht, wenn du vielleicht zum zweiten Mal versucht sein möchtest, eine Eboli zu deiner Vertrauten zu erwählen." . . . V, 3. Posa: „Ich weiß es. Raserei war meine Zuversicht. Verzeih — sie war auf deiner Freundschaft Ewigkeit gegründet."

[3]) König: „Ich bin der Erste, dem ihr euer Innerstes enthüllt. Ich glaub' es, weil ich's weiß. u. s. w."

Untergang. Indessen ist die Wirkung doch keine voll befriedigende, wenn man auf einzelne zwischen jenen Stadien liegende Punkte achtet. Der Marquis erhebt in ebendemselben Augenblick, wo er dem Freunde die Mitteilung des neuen Verhältnisses zu dem Könige, d. h. sein Vertrauen vorenthält (IV, 5), gegen den Prinzen den Vorwurf, daß dieser Mißtrauen gegen seinen Freund hege[1]), und beschönigt später sophistisch sein Schweigen mit dem Hinweis darauf, daß er dem Könige, der an ihn geglaubt und ihm „sein heiliges Geheimnis übergeben habe", Dankbarkeit schuldig gewesen sei, sein Schweigen dem Freunde gegenüber aber nur bedeute: an dem Schlafenden die Wetterwolke still vorüberführen. Aber Posa geht noch weiter; er wird bei dem nächsten Zusammensein mit dem König (IV, 12), als er seiner neuen Vertrauensstellung entsprechen soll, und als der König, seinem Vertrauten voll vertrauend, ratlos Hilfe begehrt, zum dreifachen Verräter: an dem König, den er in grober Weise hintergeht, an der Königin, die er in seinen Augen verdächtigt (s. oben S. 162), an dem Prinzen, gegen den er einen geheimen Verhaftsbefehl auswirkt. Hier werden in dem Dichter wieder einmal die sittlichen Bedenken durch die Freude an dem Motiv der Intrigue zum Schweigen gebracht, und er erwartet, daß das erhabne Schauspiel einer Persönlichkeit, die mit souveräner Überlegenheit das gesamte Spiel in die Hand nimmt und mit beispielloser Kühnheit durchführt, auch uns über alle sonstigen Bedenken hinwegheben werde. Aber das Spiel ist auch hier ein vermessenes Spiel wie mit dem Geschick der Freunde, so mit der Freundschaft überhaupt. Auch war es nicht so, daß er nur mit den Lippen die Treue gebrochen hätte[2]), sondern er hatte sich in der That zeitweilig dem Freunde innerlich entfremdet, und sein Wort (ebendas.): „bis hierher bin ich ohne Schuld", d. h. bis zu dem Zeitpunkt, wo er, um sich selbst der Rache des Königs zu versichern und dem Freunde „kräftiger zu dienen", anscheinend dessen Feind geworden sei; erst dann beginne die Schuld, als er „der Freundschaft sein gefährliches Geheimnis unterschlagend, ohne den Freund unternommen habe, das kühne Wagestück zu enden" — dies Wort ist nicht ganz wahr; ebensowenig wie die feierliche Versicherung, die er der Königin in der Abschiedsstunde giebt.[3]) So ist das Motiv der Freundschaft auch in diesem Hauptbilde nicht ohne Trübung durchgeführt, die Wirkung also auch hier keine völlig befriedigende.

2. Das Nebenmotiv der Liebe s. oben S. 144. Es wird in zwei großen Bildern vorgeführt: an dem Verhältnis der Königin zum

---

[1]) IV, 6. Posa: „Wär's möglich? Wär' es? Also hätt' ich ihn doch nicht gekannt? Nicht ganz? In seinem Herzen wär' diese Falte wirklich mir entgangen? Mißtrauen gegen seinen Freund! Nein, es ist Lästerung! u. s. w."

[2]) V, 3. Posa: „Ja, Karl! mit meinen Lippen brach ich meine Treue. Ich selbst regierte das Komplott, das dir den Untergang bereitete."

[3]) „Sagen Sie dem Prinzen, daß er denken soll des Eides, den wir in jenen schwärmerischen Tagen auf die geteilte Hostie geschworen. Den meinigen hab' ich gehalten, bin ihm treu geblieben bis zum Tod (?) — jetzt ist's an ihm, den seinigen —".

Prinzen, zum König und zu Posa (a), sodann (b) an dem Verhältnis der Eboli zum Prinzen und zum König. Beide Verhältnisse verschlingen sich dadurch, daß der König als Gatte der Königin und als Liebhaber der Eboli zu einem Rivalen des Prinzen wird. — a) Die Entwickelung des ersten Motivs, der Liebe des Prinzen zur Königin, ist die langsame, durch einen Rückfall (II, 15) unterbrochene Genesung des Prinzen von einer hoffnungslosen Leidenschaft, die Läuterung derselben zu einer idealen Freundschaft. So faßt die Königin das Verhältnis und die dem Prinzen gestellte Aufgabe von vornherein auf: er soll die begreifliche, aber sträfliche und hoffnungslose Leidenschaft als Held ruhmvoll besiegen.[1]) Spanien soll seine zweite Liebe werden, wie Elisabeth die erste war, und statt der Liebe der einstigen Geliebten soll er nun von der Mutter mit sich nehmen die Freundschaft. „In angeborner, stiller Glorie mit festem Heldenschritte wandelt sie" in der Hoheit weiblicher Tugend, die „über allen Schein und über alle Lästerung erhaben ist" (III, 10), selbst „die schmale Mittelbahn des Schicklichen" (II, 15), und führt im Bunde mit Posa auch den Prinzen die Bahn, welche sein Wesen läutern und ihn die freyle Leidenschaft überwinden lehren soll. Dies Ziel wird erreicht; am Ende der Bahn, in der großen Abschiedsszene (V, 11), kann sie mit Posas Worten ihre Liebe eine Tugend nennen[2]) und Carlos darf selbst bekennen: „Es ist vorbei, ein reines Feuer hat mein Wesen geläutert. Meine Leidenschaft wohnt in den Gräbern der Toten . . . Mutter! endlich seh' ich ein, es giebt ein höher wünschenswertes Gut, als dich besitzen u. s. w." Er selbst kann, die Schuld seiner früheren Verirrung sühnend, sie auffordern, dem König, seinem Vater, der den Sohn verloren, die Gattin wieder zu sein, und der zärtliche Abschied, den er von ihr nimmt, ist kein sträflicher mehr. So ist die Wirkung der Durchführung dieses Motivs an diesem Punkte eine reine; sie ist auch eine wahrhaft tragische, wenn die Sühne zu spät kommt, das Verderben aufzuhalten, das die frühere Schuld geweckt hat, und wenn nun das Leiden (gewaltsamer Tod) zu einem unverhältnismäßig großen wird. Daß aber das Motiv der Liebe, auch in der idealsten Ausgestaltung, hier dem Motiv der Freundschaft untergeordnet werden sollte (vgl. oben S. 144), bestätigen die Worte des Prinzen selbst, wenn er bei eben jenem Abschied, wo seine Liebe, dem Wunsch der Königin entsprechend, sich in Freundschaft gewandelt hat, dennoch erklärt: die Freundschaft könne er selbst der Königin so wenig, als noch gestern seine Liebe an ein anderes Weib verschenken; d. h. sie soll ausschließliches Eigentum des Freundes, auch des geopferten, bleiben.

---

[1]) I, 5. Königin: „Ich fühle — ganz fühl' ich sie, die namenlose Pein, die jetzt in Ihrem Busen tobt. Unendlich, wie Ihre Liebe, ist Ihr Schmerz. Unendlich, wie er, ist auch der Ruhm, ihn zu besiegen. Erringen Sie ihn, junger Held! Der Preis ist dieses hohen, starken Kämpfers wert u. s. w."

[2]) Königin: „Tugend nannt' er unsre Liebe? Ich glaub' es ihm u. s. w." In diesem Sinne soll sie (IV, 21) dem Marquis versprechen, Carlos fortan „unwandelbar und ewig zu lieben."

Zur Vervollständigung dieses ganzen Bildes gehört ein Blick auf das Verhältnis der Königin zum König Philipp. Hier hat die Hineintragung einer politischen Intrigue in das „Familiengemälde aus dem königlichen Hause“ Schatten hineingetragen, welche die sonst befriedigende Wirkung ein wenig trüben. Die taktvolle Haltung, welche die Königin gegenüber der Liebeswerbung des Prinzen bewahrt, giebt ihr ein Recht zu der hoheitsvollen und stolzen Sprache, die sie (IV, 9) der Verdächtigung des Königs gegenüber führt; wir aber wissen, daß sie in einem anderen Punkte dem Gatten gegenüber kein reines Gewissen haben konnte, vielmehr nur wenige Szenen zuvor (IV, 3) eine „Rebellion“ gegen ihn mit Posa geplant hatte, und so ist die Frage in IV, 9: „was habe ich denn begangen?“ doch nicht ganz berechtigt.

Das Verhältnis Posas zur Königin ist das einer idealen Freundschaft (s. oben S. 162). Daß dasselbe schließlich in ein Verhältnis der Liebe übergeht, wird in dem Drama nur andeutungsweise gezeigt, aber durch ausdrückliche Zeugnisse des Dichters zugestanden.[1]) Wie nun ist diese Entwicklung psychologisch zu verstehen? Anscheinend wird die Königin nicht nur in ihrer Teilnahme an den politischen Idealen Posas, sondern auch in ihrem Verhalten dem Prinzen gegenüber von dem Marquis geleitet — denn die Liebe des Prinzen zur Königin wird ihm ein Mittel zu höheren politischen Zwecken, und mit Hilfe der Königin will er durch jenes Mittel diese Zwecke erringen; seine ganze Leitung des Prinzen war, „ihm seine Liebe zu erklären“ (IV, 21)[2]) — aber wenn Posa diese Liebe des Prinzen nährt[3]), während die Königin dieselbe niederzukämpfen und zu läutern sucht (s. oben), so steht diese erhabener da als Posa. Dieser Erhabenheit der Königin und allein dieser beugt sich Posa, und in dieser edlen Schwäche des Helden geht die Freundschaft in die wärmere Empfindung der Liebe über; sie verrät sich in dem Abschiedswort Posas, sowie in der leidenschaftlichen Bewegung, in welcher er sich gewaltsam von der Königin losreißt (IV, 21 Schluß). So wird hier nicht ohne tragische Ironie ein Gegensatz zu dem Verhalten des Prinzen geschaffen, bei welchem umgekehrt die Liebe sich zur Freundschaft läutert, und zwar unter ebendesselben Posa planvoller Leitung, der selbst an sich die entgegengesetzte Erfahrung machen soll.

b) Die Liebe der Eboli wird von vornherein in einen bestimmten Gegensatz zu dem Verhältnis zur Königin gestellt; dieser Gegensatz bedingt auch die entgegengesetzte Entwickelung. Dort bei der Königin die sittliche Hoheit der angebornen, unantastbaren Tugend; hier eine „schwer erkämpfte“ und „mühsam bewahrte Tugend“, die bereit ist, über die Sitte

---

1) Vergl. Düntzer a. a. O. S. 86.
2) Posa: „Meine ganze Leitung war, ihm seine Liebe zu erklären.“
3) IV, 21. Posa: „Ich nährte diese Liebe, die mir nicht unglückselig war.“

und Sittlichkeit sich hinwegzusetzen, sobald gekränkte Eigenliebe mit in das Spiel kommt. Von Carlos zurückgewiesen, schlägt ihre Liebe in wilde Eifersucht um; diese treibt sie, die Nebenbuhlerin zu verderben, und macht sie einer verbrecherischen Liebe fähig, welche sie innerlich durch das Geständnis sühnt, das sie, von Posa mit dem Tode bedroht, vor diesem ablegt[1]), äußerlich durch das Gericht, welches die sittenreine Königin über die Gefallene verhängt (IV, 20). Indessen bedurfte es dieses Gegenbildes nicht, um den reinen Adel in der Erscheinung der Königin zu heben; aber den Dichter reizte außer dem Kontrast das Wohlgefallen an der Intrigue: das Komplott eines Henkersknechtes des Despotismus, wie Alba, eines jesuitischen Beichtvaters, wie Domingo, und eines buhlerischen Weibes aus den höchsten Kreisen gab ein ungewöhnliches Beispiel einer ausgesuchten Intrigue.

D. Psychologische Motive. Die Hauptmotive dieser Gattung sind an die Personen Philipp, Carlos und Posa geknüpft und oben S. 141 bereits angedeutet; es handelt sich hier nur um einige ergänzende Bemerkungen. Das allen Gemeinsame ist eine bedeutsame innere Wandlung zu Gegensätzen. — 1. In der Gestalt Philipps ist es eine mehrfache Wandlung in dem oben S. 141 bezeichneten Sinne und somit wird hier die Durchführung jenes Motivs die reichste. Sich selbst allgenügsam, wie es scheint, in der Fülle aller irdischen Güter, gerät er durch besondere Erfahrungen in einen Seelenzustand höchster innerlicher Vereinsamung, die ihn das Bedürfnis der Mitteilung zum erstenmale fühlen läßt. Die Schmerzen der Eifersucht haben ihn aus dem unnatürlichen Zwange seines Standes in den ursprünglichen Stand der Menschheit zurückversetzt, haben ihn das Leere und Gekünstelte seiner Despotenseele fühlen und Wünsche in ihm aufsteigen lassen, die weder Macht noch Hoheit befriedigen kann" (Br. 5). Auch ihn verlangt nach einem Menschen[2]); an sich nicht ohne „einige Spuren von Humanität" wird er, sonst ein Bild inhumanster Lebensanschauung, als die Idee der Humanität ihm in der idealsten Persönlichkeit Posas als eine Macht entgegentritt, von dieser ergriffen.[3]) Dem Despoten flößt die „republikanische Tugend", welcher er in dem idealen Bilde Posas, anschaut, Achtung ein. So wandelt er sich aus einem Despoten in einen Freund Posas, des Apostels der Freiheit und Humanität, so daß dieser hoffen kann, „sein herrschendes Ideal unmittelbar an die Person des Königs anzuknüpfen, es unmittelbar durch diesen in Erfüllung zu bringen." Dann bewirkt die kränkende Erfahrung, von Posa treulos hintergangen zu sein, eine neue jähe Wandlung.[4]) Zunächst erfaßt ihn

---

[1]) IV, 17: „Ich bitte nicht um Schonung — nein! Ich habe verdient zu sterben, und ich will's."

[2]) Vergl. oben S. 161, Anm. 1.

[3]) Man achte auf die in III, 10 stets wiederkehrenden Wendungen: „Menschenglück, Menschenherzen, Menschenwürde, Menschenehre u. s. w."

[4]) V, 8: Feria vom König: „Die Verräterei des Marquis hat auf einmal seine ganze Natur verändert. Wir erkennen ihn nicht mehr."

namenloser Schmerz und tiefe Schwermut, dann wilder Grimm und das Verlangen sich furchtbar zu rächen. Die vorübergehende Empfänglichkeit für die Ideen der Humanität, Freiheit und republikanischen Tugend schlägt um in Haß und Verachtung derselben, und der Freund Posas wandelt sich zurück in einen Nero, der die Menschheit büßen lassen will für den an ihm begangenen Verrat, vergl. oben S. 141. Diese Wandlung ist psychologisch völlig erklärlich und die Wirkung der Durchführung des Motivs unter diesem Gesichtspunkt befriedigend, so wenig an sich der Sieg des Despotismus befriedigen konnte (vergl. oben S. 146). Weil der Dichter das Letztere selbst empfand, fügt er jene Szene hinzu, in welcher der Träger des politischen Despotismus sich vor dem Großinquisitor, dem Träger des geistlichen Despotismus, beugt. Auch ist das psychologisch wohl erklärlich. Die innere Hohlheit eines allzustarken Selbstbewußtseins von der eigenen Autorität bricht zusammen, wenn eine fremde Autorität mit festem Willen und Achtung gebietender Entschiedenheit ihr entgegentritt. In jeder Menschennatur liegt ein Gefühl für die Notwendigkeit einer Autorität und ein Bedürfnis, sie anzuerkennen, wofern diese als berechtigt gelten kann. Es ist verständlich, wenn dies Gefühl nachdem die Stützen der eigenen Autorität ins Wanken gekommen sind, den Halt von daher annimmt, wo der Boden der Autorität noch völlig unerschüttert scheint. Somit ist das psychologische Problem dieses Motivs befriedigend gelöst. Daß der Dichter bei der Durchführung desselben nebenbei auch durch das Wohlgefallen bestimmt wurde, das er an einer Überbietung von Bildern der Erhabenheit des Willens fand, ist bereits oben S. 143 bemerkt worden, ebenso, daß die Sühne, welche in jener vernichtenden Kritik des politischen Despotismus durch den Großinquisitor liegt, durch den damit verbundenen Sieg eines schlimmeren Despotismus aufgehoben wird. — Befremdlich ist die Auffassung der Briefe über Don Carlos (Br. 9): „Wir sehen ihn um ein menschliches Wesen bitten und ihn dann, wenn das Schicksal ihm diesen Wunsch gewährt hat, gleich einem Rasenden selbst das Geschenk zerstören, dessen er nicht mehr würdig war.“ Hier muß man wieder einmal die Dichtung Schillers gegen des Dichters Selbstkritik in Schutz nehmen. Posa hat sich der Freundschaft Philipps unwürdig gemacht und damit sich selbst den Untergang bereitet; nur die Art der Hinrichtung ohne Urteil und Spruch und ohne vorhergehende Ankündigung des Todes ist mehr theatralisch wirkungsvoll, als befriedigend. — Somit würde in Ergänzung des oben S. 143 Bemerkten (vergl. auch S. 145) dieses psychologische Motiv etwa so gefaßt werden können: Einblick in das Innenleben eines Despoten, der nicht ganz ohne Empfänglichkeit für die Ideen der Humanität und Freiheit und vorübergehend von ihrer Macht berührt, infolge erschütternder Erfahrungen in einen grauenhafteren Despotismus zurückfällt, schließlich aber seine Ohnmacht bezeugen muß gegenüber der ihn überragenden Erscheinung eines Despotismus anderer Art (des kirchlichen).

2. Carlos. Das Eigentümliche der Wandlung ist hier dies, daß sie sich als Ergebnis einer psychologischen Führung durch andere (Posa und die Königin) vollzieht, und daß dieses Ergebnis erst zum Schluß des ganzen Dramas als Gewinn jener Führung deutlich heraustritt. Nur einmal versucht Carlos selbst sich zu Thaten aufzuraffen, in der Audienzszene II, 2, sinkt aber, sobald dieser Versuch scheitert, sofort in die frühere Unthätigkeit zurück. Den seelischen Zustand, den die Führenden in ihm vorfinden, zeichnet am besten die Schilderung des 3. Br.: Er ist versunken „in einen Zustand müßiger Schwärmerei, unthätiger Betrachtung. In dem fortwährenden Kampfe mit seiner Lage nützen sich seine Kräfte ab; die unfreundlichen Begegnungen eines ihm so ungleichen Vaters verbreiten eine düstere Schwermut über sein Wesen — den zehrenden Wurm jeder Geistesblüte, den Tod der Begeisterung. Zusammengedrückt, ohne Energie, geschäftslos hinbrütend in sich selbst, von schweren, fruchtlosen Kämpfen ermattet, ... keines eigenen Aufschwungs mehr mächtig . . . . versinkt er in einen schmerzhaft wollüstigen Zustand des Leidens. Auf einen einzigen Gegenstand (seine unglückliche Liebe) sind alle seine Kräfte zusammengezogen. Ein nie gestilltes Verlangen hält seine Seele innerhalb ihrer selbst gefesselt." Das ist ein krankhafter Zustand; das Ziel der Führung also wird seine Genesung sein (vgl. oben S. 156). Die Krankheit besteht in tiefer Schwermut, Willenlosigkeit, Unentschlossenheit und Unfähigkeit zur That — er gleicht dem Hamlet Shakespeares[1]) — somit wird das Ziel der Führung zunächst im allgemeinen: Weckung und Stählung der Willens- und Thatkraft, sodann im besonderen (nach den Darlegungen oben S. 155 ff.): Heranbildung zu einem Idealfürsten, Befähigung zur Übernahme der Zukunftsaufgabe der Aufrichtung eines Idealstaates, und, da diese Aufgabe eine Art Heldentum in sich schließt, Heranbildung zu einem solchen Heldentum. Mittel dazu werden eine ideale Freundschaft und die Läuterung eben der Liebe, welche in ihrer krankhaften Gestalt vorher seine Kraft so verhängnisvoll gelähmt hatte. Das Nähere über den Gang dieser psychologischen Entwickelung ist bereits oben S. 165 ff. gesagt worden, ebenso über das vollbefriedigende Ergebnis: die Umwandlung der Liebe des Prinzen in Tugend, die innere Läuterung seines ganzen Wesens, die Befähigung zu vollem Verständnis für die Ideale seines großen Freundes, der feste Wille das geistige Erbe desselben zu übernehmen. Dieses Endergebnis ist besonders bezeichnend zusammengefaßt in dem Abschiedswort der Königin (V, 11): „O Karl! was machen Sie aus mir? — Ich darf mich nicht empor zu dieser Männergröße wagen; doch fassen und bewundern kann ich Sie." Somit läßt sich dieses psychologische Motiv, wie oben S. 144 geschehen, etwa folgendermaßen fassen: allmähliche Läuterung und

[1]) Schiller in einem Briefe an Reinwald (aus d. J. 1783): „Carlos hat von Shakespeares Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitz' Julius und den Puls von mir."

wachsendes Reifen eines anfangs in hoffnungsloser Leidenschaft thatenlos sich verzehrenden Jünglings zu einem nach Thaten verlangenden Idealfürsten.

3. Posa. Hier scheint eine innere Wandlung auf den ersten Blick nicht vorhanden zu sein; vielmehr ist das Eigentümliche dieses Charakters, daß er seiner Idee und seinem Ideal mit unentwegter Stetigkeit nachgeht, alles Denken und Thun, Planen und Ausführen in den Dienst dieser stellt. Darauf ist er seinem ganzen Wesen nach von vornherein angelegt, dazu durch das frühere Leben, seine Reisen und Thaten (III, 7) geschult. „Mit offenen Sinnen, mit allen Kräften der Jugend, allem Drange des Genies, aller Wärme des Herzens in das weite Universum geworfen, sieht er den Menschen im Großen wie im Kleinen handeln, er findet Gelegenheit, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles, was er hört, was er sieht, wird mit lebendigem Enthusiasmus von ihm verschlungen, alles in Beziehung auf jenes Ideal empfunden, gedacht und verarbeitet ... Bereichert mit tausend neuen fruchtbaren Begriffen, voll strebender Kräfte, schöpferischer Triebe, kühner und weitumfassender Entwürfe, mit geschäftigem Kopfe, glühendem Herzen, von den großen begeisternden Ideen allgemeiner menschlicher Kraft und menschlichen Adels durchdrungen und feuriger für die Glückseligkeit dieses großen Ganzen entzündet .... so kommt er zurück, brennend vor Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem er diese Ideale realisieren kann." Flandern ist ihm dieser Schauplatz (vergl. oben S. 153); der Thronfolger, der König selbst, die Königin, alle nacheinander werden ihm Werkzeuge für diesen Zweck; die krankhafte Liebe des Prinzen ebenso wie die despotische Machtstellung des Königs, welcher die Welt den Ideen Posas unterwerfen soll (s. oben S. 150), macht er zu Mitteln seiner idealen Absichten. „Fest und beharrlich geht er seinen großen kosmopolitischen Gang und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höheren Gegenstande steht" (Br. 3). So wird seine Erscheinung zu dem Bilde eines unentwegten Heldentums der Idee. — Und doch hat sich auch hier eine Wandlung vollzogen, und zwar in so eigentümlicher Weise und als ein so anziehendes psychologisches Problem, daß schon deswegen das Drama in hervorragendem Sinne ein psychologisches genannt werden kann (vergl. oben S. 140). Posa ist nicht nur ein Held, sondern auch ein Schwärmer[1]), nicht in dem Sinne eines unklaren Kopfes, sondern eines fanatisch begeisterten Mannes, der von seiner Idee nicht nur ganz erfüllt, sondern mehr und mehr beherrscht, schließlich überwältigt wird.[2]) Sein aktives Heldentum wandelt sich um in ein passives; das Heldentum der Idee wird zu einem

[1]) III, 10. Philipp von Posa: „Sonderbarer Schwärmer!"

[2]) Schiller in den Briefen nennt Posas Idee mit Vorliebe „seine herrschende Idee" (Br. 9), „sein herrschendes Ideal" (Br. 6). „Es ergeht ihm, wie jedem Schwärmer, der von seiner herrschenden Idee überwältigt wird." (Br. 6.)

Despotismus der Idee, welcher willkürlich mit den Dingen und Personen schaltet. So spielt er verwegen mit dem Leben des geliebten Freundes (Br. 3), maßt sich, so hohe Begriffe er sonst auch von der Freiheit hegt, und so begeistert er sie predigt, doch selbst eine so despotische Willkür über seinen Freund an, daß er ihn blind wie einen Unmündigen leitet und ihn eben dadurch an den Rand des Untergangs führt. Er bedroht das Leben der Eboli [1]), verfügt über die Streitkräfte Europas, um mit Gewalt die Idee der Völkerbeglückung wenigstens in Flandern durchzusetzen (V, 8). Die tiefere Begründung und die Lösung dieses psychologischen Problems giebt Schiller selbst in den Briefen (Br. 11) mit folgenden Worten an:

„Ich halte für Wahrheit: daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glücke sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem innern Geistesbilde (d. h. nach einer Idee) modelt, mit der Freiheit andrer beinah ebenso im Streite liegt, als dieser, dessen letztes Ziel sein eignes Ich ist. Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit, als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des eignen Subjekts willen handelt. Eben weil sie in steter Hinsicht auf das Ganze wirkt, verschwindet nur allzuleicht das kleinere Interesse des Individuums in diesem weiten Prospekte.“ Ein ganz „wohlwollender, ganz über jede selbstsüchtige Begierde erhabener Charakter mit höchster Achtung für andrer Rechte, dessen Zweck sogar die Hervorbringung eines allgemeinen Freiheitsgenusses ist, sollte sich auf dem Wege dahin in Despotismus verirren und sich in einer Schlinge verstricken, die allen gelegt ist, die sich auf einerlei Wege mit ihm befinden.“

So tritt die höchste Erhabenheit größter Selbständigkeit und Freiheit zusammen mit einem Herabsinken zur Unfreiheit und Gebundenheit. Um nur der „Idee“ treu zu bleiben, wird Posa untreu seinem Freunde Carlos, dem Könige und [illegible] oder scheinbar (s. oben 162), auch der Königin; aber er merkt nicht, daß er gleichzeitig sich selbst untreu geworden ist, wenn er dem Despotismus der Idee verfallend selbst zum Despoten wird, wenn er das Ideal der Humanität und Freiheit nicht anders mehr erfüllen zu können [illegible], als durch einen [illegible] „[illegible]“ [2]) Eingriff in die persönliche Freiheit anderer. Darin liegt eine tragische Ironie, aber auch das [illegible] von der [illegible] des [illegible] Tragischen [illegible]. — Somit [illegible] sich der Grundgedanke dieses psychologischen [illegible] in kurzer Zusammenfassung

---

1) IV, 21. [illegible] „Doch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Ich [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].“

2) [illegible] Br. 11. „[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], als es [illegible] [illegible] [illegible] ist, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] des [illegible].“

etwa so bezeichnen: **Umwandlung eines erhabenen Heldentums der Idee in einen verhängnisvollen Despotismus derselben.**

Als Nebenmotive psychologischer Art würden hervorzuheben sein: die andere Wandlung in dem Innenleben Posas, seiner Freundschaft nämlich für die Königin in eine stille Neigung (s. oben S. 167), der Umschlag der Liebe der Eboli in glühenden Haß und verderbliche Eifersucht (s. oben S. 168), endlich das langsame Reifen der Königin aus einem wohl hoheitvollen, aber anfangs immerhin schwachen Weibe zur „Schöpferin der Heldentugend“ [1]), die im Bunde mit dem Helden Posa die Arbeit der Heranbildung des Idealfürsten unternimmt und dem sterbenden Genossen verspricht, in sein Erbe einzutreten.

5. **Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung.** Daß die Dichtung an Umfang und Fülle der Handlungen den Rahmen eines gewöhnlichen Dramas weit überschritt, erkannte der Dichter selbst sehr wohl. Carlos sei bereits überladen, schrieb er an Körner kurz vor der Vollendung des Dramas, und er müsse aus diesem Grunde viele glückliche Ideen, manche Forderungen seines besseren Gefühls abweisen. Und schon bei der ersten Veröffentlichung in der Thalia hatte er zum Schluß des II. Aufzugs erklärt: „Es wird kaum mehr nötig sein, zu bemerken, daß der Don Carlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überschreiten und wird also nach jenem Maßstab auch nicht beurteilt werden. Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeineren Umfang, als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte.“ Gleichwohl ist die künstlerische Form auch in diesem Drama schon in dem Aufbau der Gesamthandlung erkennbar. Das zeigt schon ganz äußerlich ein Blick auf die Schauplätze. Der Königspalast in Madrid und im ersten Akt die Gärten in Aranjuez umschließen einheitlich die ganze Handlung, welche ein „Familiengemälde aus dem königlichen Hause“ mit dem Hintergrunde des weiteren höfischen und politischen Lebens bringen soll. Da wird der Schauplatz des I. Aktes wie zu einem Vorhof für die Handlung der folgenden. Stimmungsvoll bereiten in heiterer landschaftlicher Umgebung die Szenen dieses Aktes überall doch schon auf das bewegte und hochgespannte Pathos und auf die schweren Konflikte der folgenden Haupthandlung vor, welche sich in den vornehm kalten Räumen des Königspalastes entfalten soll. In diesem öffnen sich alle Räume von dem Thronsaal und dem Audienzsaal an bis zu dem Vorzimmer, dem Kabinett und dem Schlafzimmer des Königs, die Säle und Zimmer der Königin, sowie die Kabinette der Hofdamen. Nur einmal wird die Handlung in das einsame Kloster der Karthäuser verlegt, weit ab von der Straße nach

---

[1]) IV, 21. Posa: „Oder sollten Sie,
Sie der Begierden edelster sich schämen,
Der Heldentugend Schöpferin zu sein?“

Madrid an den Ufern des Manzanares (II, 14), als es sich um eine verschwiegene Aussprache der Freunde handelt.

Die Exposition fällt mit dem I. Akt zusammen. Der Schauplatz, das Wesentlichste aus der Vorgeschichte, der sonstige zeitgeschichtliche Hintergrund (die drohende Erhebung Flanderns), die sämtlichen Hauptträger der Handlung, die für ihre spätere Entwicklung entscheidenden Grundzüge ihrer Charaktere werden in diesem Akte uns bereits bekannt gemacht. „Der ganze Gang der Intrigue" — wir können hinzufügen: der Familienintrigue, wie der politischen, vergl. oben S. 142 und 144 — schreibt der Dichter selbst in dem Vorwort, mit welchem er die Veröffentlichung des I. Aktes in der Thalia einführt, „wird, wie ich mir einbilde, schon in diesem I. Aufzug verraten sein. Wenigstens war das meine Absicht, und ich halte es für das erste Requisit der Tragödie. Beide Hauptcharaktere laufen hier schon mit derjenigen Kraft und nach derjenigen Richtung aus, welche den Leser erraten läßt, wo und wann und wie heftig sie in der Folge widereinander schlagen." Die „beiden Hauptcharaktere" sind in jener ersten Fassung noch Carlos und Philipp; aber auch die beiden anderen von den ursprünglichen „vier großen Charakteren: Carlos, Philipp, die Königin und Alba" (s. oben S. 135), sowie der spätere Hauptträger des Heldentums, Posa, treten wie in der älteren, so vollends in der jetzigen Fassung der Exposition schon genügend in den Vordergrund. Von den oben S. 143 zusammengestellten Motiven werden alle mit Ausnahme derjenigen, die der Gattung der psychologischen (D) angehören, bereits deutlich angekündigt oder doch vorbereitet. In dem I. Akte befindet sich endlich auch jenes Doppelversprechen, welches Carlos dem Posa (I, 2) und dieser dem Freunde (I, 9) giebt und dessen Bruch so verhängnisvolle Folgen haben soll (vergl. oben S. 163). Der Konflikt endlich ist schon fertig da, als das Drama beginnt; die Liebe des Sohnes zur Gattin des Vaters wird aufgedeckt als eine auf dem Siedepunkte sich befindende Leidenschaft und dadurch die Erwartung auf die verhängnisvollen Folgen auf das höchste erregt.

Wie die Haupthandlung durch die große Intrigue, deren Fäden sämtlich in den Händen Posas zusammenlaufen, einheitlich zusammengehalten wird, wie sodann weiter die „Idee" Posas, die diesen völlig beherrscht, durch ihn den Gesamtverlauf der dramatischen Handlung bestimmt, wie die Motive der Freundschaft und Liebe, wie endlich auch die steigende Reihe einander überragender Größen zu Mitteln werden; das sonst so breit auseinander gehende und vielfach verschlungene Material von Handlungen einheitlich zusammenzufassen, ist bereits oben S. 142, 44 hervorgehoben worden. Es genügt hier, zur Vervollständigung des Einblicks in den einheitlichen Aufbau der Haupthandlung die großen Höhepunkte vergleichend zusammenzustellen, welche die Durchführung der einzelnen Hauptmotive heraustreten läßt[1]):

---

[1]) Sind mehrere Höhepunkte vorhanden, so bezeichnen die Buchstaben a. b. c. zugleich eine Steigerung.

A. 1. Despotismus (S. 145): a) Der Zusammenstoß der schwärmerischen kosmopolitisch-humanen Freiheitsideen mit der festgegründeten Lebens- und Weltanschauung des Despotismus; der Versuch, den letzteren zum Wanken zu bringen, III, 10. b) Der Doppelsieg des politisch-kirchlichen Despotismus unmittelbar vor der Katastrophe des Dramas V, 10. — **A. 2.** Revolution (S. 146): a) Verbindung Posas mit der Königin, nachdem er dieser von seinen Plänen bestimmte Mitteilung gemacht hat, IV, 3. b) Die Aufdeckung der ganzen Veranstaltungen Posas durch Alba V, 8. — **A. 3.** Reformen; Ideal-Staat (S. 149): a) Der Versuch Posas, denselben unmittelbar durch den König selbst aufzurichten III, 10. b) Die Niederlegung seines Vermächtnisses in die Hand der Königin, damit diese es dem künftigen Schöpfer des Ideal-Staates, Carlos, übergebe, IV, 21.[1]) — **A. 4.** Ideal-Fürst (S. 155): Die Vollendung dieser „Männergröße" im letzen Auftritt des Dramas V. 11 unmittelbar vor der Katastrophe. Sie liegt in einer Linie mit der eben genannten Höhe in IV, 21 und bildet zu jener eine Steigerung.

B. 1. Vater und Sohn (S. 156): a) Das Fehlschlagen der Versöhnung in der Audienzszene II, 2. b) Der endgültige Bruch in der letzten Szene V, 11; er fällt mit der Katastrophe zusammen, in welcher der Vater den eigenen Sohn als Opfer in die Hände des Henkers liefert.[2]) **C. 1.** Freundschaft (Carlos und Posa S. 160): a) Das Doppelversprechen (Gelübde s. oben S. 163) in I, 2 und 9; es gehört der Exposition an, ist aber in der Geschichte der Freundschaft, von welcher die ausführliche Vorgeschichte berichtet hat, schon ein Höhepunkt. b) Der Scheinverrat in der Verhaftungsszene IV, 16. c) Die Sühne Posas durch seinen Opfertod in der Katastrophe V, 3, mit dem er sowohl jenen Scheinverrat, als die wirkliche Untreue (s. oben S. 163) sühnt. — **C. 2.** Liebe (zugleich B, Mutter und Sohn). a) Die Erklärung, welche Carlos in Aranjuez der Königin macht, und die Deutung, welche diese schon dort seiner Liebe giebt.[3]) b) Das sühnende Geständnis Carlos' in der großen Abschiedsszene, IV, 21.

In der Durchführung der psychologischen Motive (D) fallen die Höhepunkte jedesmal mit den Momenten der Wandlung zusammen, welche das Bezeichnende in dieser Gattung von Motiven bilden, vergl. oben S. 167. Im Gange der inneren Entwicklung Posas werden im besonderen noch herausgehoben werden können als eine Höhe innerhalb der Zeit, wo er von der „Idee", dieselbe beherrschend, getragen wird, das Bild reiner Erhabenheit in der großen Szene III, 10 (Posa und Philipp), sodann innerhalb der Zeit, wo er von der Idee beherrscht und überwältigt, sich zu verwegner Überhebung verirrend, über die Freiheit des Prinzen

---

[1]) Posa: „Hier — hier — auf diesem heiligen Altare, im Herzen seiner Königin leg' ich mein letztes kostbares Vermächtnis nieder; hier find' er's, wenn ich nicht mehr bin."

[2]) König: „Wir sind einig. Kommt." Großinquisitor: „Wohin?" König: „Aus meiner Hand das Opfer zu empfangen."

[3]) „Elisabeth war Ihre erste Liebe, Ihre zweite sei Spanien!"

und über das Leben der Eboli despotisch verfügt IV, 16 und 17 (eine Katastrophe vor der großen Schluß-Katastrophe).

Zu diesen Höhepunkten in der Durchführung der Hauptmotive stellen wir die Höhepunkte der großen Intrigue (Familien-Intrigue und politischen Intrigue s. S. 142). Diese fallen, soweit die Intrigue in den Händen Posas und der Königin liegt, mit den oben bei den Motiven A. 2—4 aufgezeigten Höhen zusammen. Denken wir an die Gegen-Intrigue und ihre Führer, Alba, Domingo und die Eboli, so liegen die Höhepunkte a) in den Worten stolzer Zuversicht, mit welchen das Komplott geschmiedet wird (II, 13): Domingo: „Herzog, diese Rosen und ihre Schlachten —" Alba: „Und dein Gott — so will ich den Blitz erwarten, der uns stürzen soll"; b) in dem frohlockenden Siegesruf am Schluß des IV. Aufzugs (Sz. 24), mit welchem Alba, Domingo anredend, das endliche Gelingen begrüßt: „Lassen Sie in allen Kirchen ein Tedeum tönen. Der Sieg ist unser."

Auf die große Katastrophe der letzten Szene des V. Aktes läuft wie auf ein großes Gesamtziel die Bewegung der Gesamthandlung, sowie aller ihrer großen Teilhandlungen hin. Jener großen Katastrophe sind die beiden anderen katastrophischen Momente des IV. Aktes (Sz. 16 und 17) so dienstbar gemacht, daß sie zur Vorbereitung auf jene werden. Die Stetigkeit dieser Bewegung wird zu einem Hauptmittel, die überreiche Mannigfaltigkeit der Handlung einheitlich zusammenzuhalten.[1])

Die Schlußkatastrophe ist zugleich ein Beispiel einer ganz eigentümlichen Verwendung der Peripetie, insofern als diese nicht, wie überall sonst in der Tragödie, einen versöhnenden Ausblick zum Abschluß hat und somit in einen beruhigenden Schluß übergeht; vielmehr bricht die Handlung in jähester Weise mit der Peripetie selbst ab. Wie hier eine Peripetie zum Ziel der ganzen dramatischen Bewegung wird, so wird eine andere großartige Doppelperipetie zu dem hervorragendsten Marksteine innerhalb der Bahn der Handlung: die völlig unerwartete Erhebung des einfachen Maltesers zum allmächtigen Günstling und Minister des mächtigsten Monarchen der Erde und sein noch an ebendemselben Tage (siehe oben S. 160) erfolgender jäher Sturz von dieser Höhe in die Erniedrigung eines ohne Urteil und Gericht dem Henker ausgelieferten Verbrechers. Ebenso ist der Wechsel von Fallen und Steigen in der Stellung Albas und Domingos dem König gegenüber, von Fallen (II, 2), Steigen

[1]) Somit können wir das Urteil Börnes nicht gelten lassen, wenn er sagt: (Werke IV, S. 40): „In diesem Menschengemälde ist kein vorherrschendes Bild. Drei Gruppen sind in gleich starkem Lichte in den Vordergrund gestellt: Philipp mit seinen Trabanten, die Königin und Carlos, Posa mit seinen Traumgestalten. Es ist ein Dreispiel, welches die Einheit zerreißt; der Infant bewirbt sich um diese Teilnahme, der Marquis erhält sie, und nur der König hätte sie verdient; denn er ist der einzige, welcher weiß, was er will, und thut, was er will, und dessen schnell reifende Entschlüsse uns immer wach, von dem Schneckengange der Vorsätze nicht eingeschläfert finden." Ist die zielbewußte, rastlos vorwärts strebende Thatkraft Posas so gar nichts? Schläfert auch diese ein?

(V, 4 kurz vor der Katastrophe) und Fallen in dem Geschick Carlos' hierher zu rechnen. Aber auch sonst verwendet der Dichter dieses poetische Kunstmittel in wirksamster Weise in den psychologischen Wandlungen, von denen oben S. 167 ff. die Rede war. Dahin gehört vor allem der Doppelumschlag in dem seelischen Zustande Philipps (V, 8, s. S. 168), aber auch der jähe Umschlag in der Eboli von Liebe zur Eifersucht und Rachsucht (II, 9). Zu einem Umschlag der Entschließung wird der Umschlag psychologischer Art in IV, 17, wo der Entschluß Posas, die Eboli zu opfern, in den anderen, sich selbst aufzuopfern, übergeht. — Die Peripetie ist die wirksamste Form des Kontrastes. Wie sehr der Dichter dieses letztere poetische Kunstmittel zu verwenden liebt, ist oben S. 117 gezeigt worden; auch dieses Drama ist dafür ein Beweis. Um des Kontrastes willen rückt er unmittelbar zusammen: „Finsternis und Licht", die Weltanschauung des schroffesten Despotismus und das kühnste Ideal einer „Menschenrepublik" allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, Zwingherrschaft und Revolution, Reformversuche und fanatische Reaktion. Des Kontrastes wegen stellt er dem Despoten den Freiheitsschwärmer gegenüber, den Männerstolz vor Königsthrone[1]), zeichnet Bilder der Fürstenfreundschaft, in welcher das Außerordentliche des Verhältnisses, wie vor allem in der Freundschaft des Königs und Posas, uns stets auch an einen Kontrast erinnert. Kontraste sind ferner die Arten der Freundschaft (s. oben S. 160) sowie der Liebe (s. oben S. 165 ff.). Auch innerhalb der psychologischen Entwickelung thun sich überall inhaltreichste Kontraste auf, wenn der Sohn des mächtigsten Monarchen der Erde sich „ein Waisenkind" fühlt, das man „am Thron mitleidig aufgelesen" (I, 2), wenn der König selbst sich bettelarm dünkt und nach einem Menschen verlangt, der stolze Autokrat nach Wahrheit (III, 5), oder wenn in der Seele Posas das Heldentum der Freiheit in einen Despotismus der Idee sich wandelt. Dem Kontrast verdankt der hochdramatische Moment in der Begegnung Philipps mit dem Admiral M. Sidonia (III, 7) seine Wirkung; denn der Ausgang bringt hier das Gegenteil dessen, was alle Beteiligten erwarteten; das Etwas von innerem Adel in der Natur Philipps durchbricht die äußere Schale, welche man sonst nur gewohnt war zu sehen. — Peripetien sind stets zugleich auch Beispiele einer konzentrierten Handlung; in hervorragender Weise ist das der Fall in den bewegten Szenen IV, 15—17, wo unmittelbar auf den kühnen Versuch Carlos', durch die Eboli eine Unterredung mit seiner Mutter zu erlangen, um diese zu warnen, der noch kühnere Posas folgt, der ihn

---

[1]) So in dem gleichzeitig mit dem Don Carlos entstandenen „Lied an die Freude", das ebenfalls zuerst in der Thalia (Heft II) erschien. Es erinnert mehrfach an die Motive des Don Carlos; sowohl in dem Zusammenhang der oben citierten Worte: „Ewigkeit geschwornen Eiden, Wahrheit gegen Freund und Feind, Männerstolz vor Königsthronen", als auch in den Worten ursprünglicher Fassung in der 1. Strophe: „Bettler werden Fürstenbrüder" statt der jetzigen: „Alle Menschen werden Brüder."

daran hindert, und wo die Verhaftung des Prinzen und die Bedrohung des Lebens der Eboli fast unmittelbar zusammenfallen; sowie im V. Akt der Abschied und der Tod Posas mit den unmittelbar darauf folgenden Szenen an seiner Leiche. Eine Fülle konzentrierter Handlungen bringt sodann auch hier, wie in den früheren Dramen, der Charakter der Intriguen mit sich. — Das Mittel der Wiedererkennung wird hier ersetzt durch das Mittel des Wiedersehens, das sich mehrfach mit dem anderen des Abschieds wirkungsvoll verbindet. Eine ganze Reihe von Wiedersehen eröffnet das Drama: des Prinzen und Posas (I, 2), Posas und der Königin (I, 4); des Prinzen und der Königin (I, 5); eine entsprechende Reihe von Abschieden beschließt es: Posas von der Königin (IV, 21), von dem Prinzen (V, 1 und 3), des Prinzen von der Königin (V, 11). Dazwischen liegen von Bildern des Wiedersehens: der König und M. Sidonia (III, 7); der König an der Leiche Posas (V, 4), der König und der Großinquisitor (V, 10)[1]; von Bildern des Abschieds: die Trennung des Sohnes vom Vater (II, 2), der Abschied des Sohnes vom Vater in der großen Szene an der Leiche Posas (V, 4)[2], ein Vorspiel zu dem letzten Abschied des Vaters von dem Sohne (V, 11). So ist der Abschied viermal ein Abschied vor dem Tode, und als sollte rechtzeitig Stimmung für dieses Motiv gemacht werden, wird es noch einmal episodisch behandelt in dem Eingang der Klosterszene (II, 14), wo der Prior von dem Abschied vor der letzten großen Reise spricht.[3]) — Über die wiederholte, zuweilen widerspruchsvolle Verwendung von Briefen vgl. Minor a. a. O. II, S. 587. Wir stellen als wesentlich zusammen: Das Billet der Eboli an Don Carlos, den Brief des Königs an die Prinzessin Eboli („ein unschätzbarer — schwerer — teurer Brief, den alle Kronen Philipps einzulösen zu leicht, zu nichtsbedeutend sind“); die Briefe, welche Carlos seiner Braut geschrieben; den Brief der Königin an Carlos nach Alcala, den dieser stets auf seinem Herzen getragen, und endlich den Brief Posas an Oranien, der die Katastrophe herbeiführt. Wie das gleiche dichterische Mittel im Wallenstein verwertet ist, darüber s. unten Wallensteins Tod.

Über die metrische Form und ihre Rückwirkung auf den Ausdruck vergl. das oben S. 136 Bemerkte. Die Sprache des D. Carlos bezeichnet den Übergang von dem derben Realismus und Naturalismus eines Dichters, der die Schäden seines Zeitalters mit schonungsloser Kritik aufdeckt, zu dem künstlerischen Maß der idealisierenden Kunst. Die Sprache ist die der blendenden Rhetorik; sie weiß jene bedenkliche Grenzverletzung zu überwinden, welche sich die dramatische Dichtung nach der Seite der

---

[1]) König: „Ich erneure einen Auftritt vergangner Jahre. Philipp, der Infant, holt Rat bei seinem Lehrer.“

[2]) Carlos: „Hier entsag' ich allem, was mich auf dieser Welt erwartet. Suchen Sie unter Fremdlingen sich einen Sohn — da liegen meine Reiche.“ —

[3]) „Die Welt und ihr Geräte liegt schon lange versiegelt da auf jene große Reise.“

didaktischen erlaubte (s. oben S. 140). Sie bleibt auch da, wo sie lehrhaft wird, die lebhaft bewegte Sprache der Rednertribüne, wie Lessing im Nathan die Sprache der Kanzel spricht. In volltönenden Rhythmen strömt sie dahin, am vollsten in den großen Szenen III, 10 (erste Begegnung Posas mit dem König) und IV, 9 (letzte Begegnung Posas mit der Königin). Die längere Entwickelungsgeschichte des Dramas (s. oben S. 134) wurde zu einem Anlaß unablässiger Läuterung auch des Ausdrucks. Nur verhältnismäßig wenige Stellen sind dunkel oder unverständlich, zum Teil infolge der Kürzungen, welche die Überarbeitung der früheren Fassung mit sich brachte.[1])

6. **Der tragische Gehalt des Dramas.** Von Bestandteilen in dem Wesen des Tragischen werden auch in diesem Drama uns vorgeführt die folgenden: 1. Eine bedeutsame, in sich geschlossene Handlung vergl. oben S. 143 ff., 172 ff. 2. Ein ernster Kampf um große sittliche Güter und damit eine Reihe von Bildern der Erhabenheit des Willens. Einen solchen Kampf kämpft Carlos, der ursprüngliche Held des Dramas, wenn er für die Rechte des eignen Herzens, die kindliche Liebe, seinem starren Vater gegenüber eintritt; aber er verkümmert dieses Recht selbst durch seine sonstige Haltung dem Vater gegenüber, s. oben S. 158. So mischen sich in diesem Kampf Schuld und Recht in fast gleicher Weise. Auch sein Kampf um die Liebe der ihm einst rechtmäßig Verlobten ist ein Kampf um ein hohes, ihm geraubtes Gut. Aber das leise Recht, die Treue gegen seine ehemalige Geliebte, wird hier von vornherein zu einer schweren Schuld, gegenüber dem Weibe seines Vaters und seiner Mutter. Keiner dieser Kämpfe kann ein Heldentum genannt werden. — Unzweifelhaft hingegen tritt uns ein solches in der Erscheinung Posas, des Haupthelden der Dichtung, entgegen als ein Heldentum der Idee. Er kämpft um hohe sittliche Güter, um Menschenwürde und Freiheit, ringt den höchsten Idealen von Staat und Fürstenberuf nach, an welchen des Idealen genug bleibt, auch wenn sie allzu überschwenglich waren und in der Wirklichkeit keine Stätte finden konnten, s. oben 150 ff. Ja, eben die Überschwenglichkeit und Verstiegenheit dieser Ideen und Ideale scheint die Erhabenheit des Helden in unsern Augen nur zu steigern. Sie weiter zu steigern, dient die weitsichtige Großartigkeit seiner Entwürfe, die wunderbare Willensenergie, mit der er alles seiner Idee dienstbar macht, die verwegene Kühnheit, mit welcher er den Kampf unmittelbar unter den Augen des Despoten selbst aufnimmt, sein eignes Leben auf das Spiel setzt und schließlich in neuer Erhebung zum Opfer bringt. Und auch dieser Heroismus des Helden wächst noch einmal, wenn wir annehmen dürfen, daß bei dieser Aufopferung etwas von dem Verlangen nach einem Martyrium mitwirkte[2]);

---

[1]) Eine Zusammenstellung solcher Stellen giebt Bellermann a. a. O. S. 302 ff.

[2]) IV, 21. Königin: „Sie stürzten sich in diese That, die Sie erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht; ich kenne Sie, Sie haben längst danach gedürstet.“

das Heldentum Posas gewinnt endlich an Umfang, Höhe und Tiefe noch dadurch, daß es der Heranbildung eines andern, des Carlos, zum Heldentum gilt (vergl. S. 155 u. 169). In der Berechtigung jener Ideen und Ideale liegt des Helden hohes Recht; es wird gehoben durch die Gegenbilder eines grauenhaften Despotismus und ränkevoller Gegenkämpfe (Gegen-Intrigue Albas und Domingos.) Aber eben diese Idee, aus der Posas ganzes Thun die innere Berechtigung schöpft, wird ihm eine Versuchung zu mannigfacher Verschuldung: einer hier größeren, dort geringeren Untreue an dem Freunde Carlos, an dem Könige und auch an der Königin, einer weiteren Untreue an sich selbst, wenn das Heldentum der Freiheitsidee in einen Despotismus der Idee übergeht (s. oben S. 171). Somit wäre hier jene unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Verschuldung gegeben, die zum Wesen des echt Tragischen gehört. — Aber auch in dem anderen großen Motiv, dem Motiv der Freundschaft, scheinen sich Schuld und Recht Posas, des Hauptschelden, unlöslich zu verschlingen. Aus Freundschaft unterschlägt er der Freundschaft sein gefährliches Geheimnis, daß er der Vertraute des Königs geworden. Um zur Rettung des Freundes das Komplott zu regieren, bemächtigt er sich der Briefschaften des Prinzen, wirkt er sich vom König den Verhaftungsbefehl gegen ihn aus. Um ihm die Treue zu wahren, bricht er sie mit den Lippen[1]); er verschweigt ihm die Gründe dieses ganzen Thuns aus zärtlicher Liebe, um an dem Schlafenden die über seinem Scheitel hängenden Wetterwolken still vorüberzuführen. — Auch das andre Moment in dem Wesen des Tragischen, daß eine verhältnismäßig geringe Schuld ein übergewaltiges Leiden zur Folge hat, kommt hier zur Geltung. Das gewagte Spiel geht verloren[2]) zunächst für Posa selbst, sodann auch für Carlos. Er wird mitschuldig an dem Tode seines Freundes und an dem Scheitern aller seiner Ideale auch für die Zukunft. Und wenn er selbst auch die Hoffnung auf Rettung des Freundes und seiner Entwürfe mit in das Grab nimmt, so sehen doch wir das erschütternde Ende, und unser Mitleid wird durch das Zusammenschauen sämtlicher Folgen der verwegenen That Posas nur gesteigert. — Übergewaltig erscheint das Leiden auch des zweiten Haupthelden, Carlos, wenn er sich wie ein wehrloses Opfer zum Tode führen lassen muß, gerade in dem Augenblick, wo sein schwerstes Vergehen an dem Vater, die Liebe zu dessen Gattin, bereits gesühnt hinter ihm lag, und wo das andere, die Rebellion, thatsächlich noch nicht versucht war. Über die Verwendung

---

Vergl. V, 3. Posa: „Sei ein Mann! ich habe sehr auf dich gerechnet, hab' es nicht vermieden, die bange Stunde mit dir auszuhalten, die man die letzte schreckliche nennt! — Ja, soll ich dir's gestehen, Carl? — ich habe mich darauf gefreut."

[1]) V, 3: „Mit meinen Lippen brach ich meine Treue."

[2]) IV, 21. Königin: „Ich fürchte, Sie spielen ein gewagtes Spiel." Marquis: „Ich hab' es verloren .... Für ihn ist schon gesorgt. Ich hab' es mir verloren."

des echt tragischen: „zu spät“ (ὀψέ) an dieser Stelle, vgl. oben S. 165. — Endlich fehlt es auch in diesem Drama nicht an jener verhängnisvollen Verknüpfung von Verhältnissen und Umständen (vergl. oben S. 121 ff.), die das tragische Los von Helden bemitleidenswerter machen, weil dasselbe dann nicht als Ergebnis nur von eigener Schuld, sondern auch von außerhalb des Helden liegenden, mitwirkenden Zufällen, als Wirkung eines über ihm waltenden Geschickes sich darstellt. Carlos bricht das dem Posa feierlich gegebene Versprechen, nichts ohne seinen Freund zu unternehmen, wenn er dem vermeintlichen Billet der Königin nachgehend die Eboli in den Stand setzt, sein Geheimnis zu erraten und damit die gefährlichen Mächte weckt, die lawinenmäßig anwachsend ihn verderben sollen. Posa anderseits unterliegt der „Versuchung“, vor welcher Carlos ihn doch gewarnt hatte (s. oben S. 163), unterschlägt auch seinerseits der Freundschaft sein Geheimnis, weckt dadurch in dem Freunde den Zweifel an seiner „Freundschaft Ewigkeit“ und entfesselt auch seinerseits die tückisch lauernden Mächte, welche dann beide Freunde vernichten. Ein Mißverständnis, als habe Posa die dem Prinzen abgenommenen Briefe der Königin dem Könige verraten, der Wahn, er müsse diese warnend retten, treibt Carlos, sich der Fürstin Eboli anzuvertrauen. Ein anderes Mißverständnis, als habe Carlos dieser sein Geheimnis bereits verraten, treibt Posa, das Äußerste zu des Prinzen Rettung zu versuchen. Und um diese Entwickelung noch erschütternder zu machen, ist es der eigne Freund beider, Lerma, der in bester Absicht jenen verhängnisvollen Argwohn in Carlos' Seele wachruft (IV, 4) und nährt (IV, 13) und dadurch zu einem Werkzeug ihres Untergangs wird (tragische Ironie). So ist das Ergebnis dieser Verflechtung von eigner Verschuldung und von außerhalb der Helden liegenden Umständen eine unentrinnbare Zwangslage (ἀπορία), deren Spannung sich in einer Katastrophe entladet, die bei dem Haupthelden Posa, zum Teil wenigstens, eine wahrhaft tragische ist, bei Don Carlos eine tragische im Sinne des Erschütternden genannt werden kann. — Zu dem Wesen des wahrhaft Tragischen gehört weiter aber auch eine erhebende Art der Sühne. Bilder einer Sühne werden uns vorgeführt auch in dem Ausgang des Geschicks der Eboli (s. oben S. 167), sowie in dem Ausgang Philipps, wenn er sein Urteil in den stummen Mienen seiner Umgebung zu lesen meint und dies selbst bezeugend eine Selbstverurteilung über sich ausspricht[1]), wenn er nach dem Untergang Posas von aufrichtigem Schmerz erfaßt wird[2]) und jene demütigende Beichte vor dem Großinquisitor ablegt.[3]) Diese Bilder sind ergreifend, aber nicht gerade tragischer Art, da hier die Träger keine

---

[1]) V, 4. König: „Mein Urteil ist gesprochen. In diesen stummen Mienen les' ich es verkündigt. Meine Unterthanen haben mich gerichtet.“

[2]) IV, 9. König: „Gieb diesen Toten mir heraus! Ich muß ihn wiederhaben .... Er dachte klein von mir und starb. Ich muß ihn wiederhaben .. Er muß anders von mir denken.“

[3]) König: „Ich habe gemordet, Kardinal, und keine Ruhe —“.

tragischen Helden sind. Es sühnt ferner Carlos die eine seiner schweren Verschuldungen, die Liebe zu seiner Mutter, durch ein offenes Bekenntnis, daß diese Verirrungen hinter ihm liegen; aber wenn er gleichzeitig im Begriff ist, eine andere schwere Schuld an dem Vater zu begehen, die der Rebellion, und wenn diese Schuld ohne ein sühnendes Bekenntnis seinerseits nur durch brutale Gewalt, seine Auslieferung an den Henker, gesühnt wird, so wirkt das nicht befriedigend im Sinne des wahrhaft Tragischen. Dies aber ist in dem Ausgang Posas zum größten Teil wenigstens der Fall. Dieser sühnt die an dem Freunde begangene Schuld einer leisen Untreue durch ein ausführliches und offenes Bekenntnis, das er vor diesem selbst ablegt (V, 3), sodann durch eine heroische That, den Tod der Aufopferung für den Freund. Er macht dadurch die Sühne selbst wiederum zu einer Erscheinung des Erhabenen, und setzt somit den Ausgang in Einklang mit seiner ganzen Vergangenheit. Man versteht nach seiner ganzen auf Heroismus angelegten Natur, welche wie vorher nach Heldenruhm, so schließlich nach einem Martyrium dürstet, daß er den heroischen Ausgang wählt.[1]) Er weist sodann weiter über sich hinaus auf die Erhabenheit in dem Walten einer göttlichen Nemesis und Gerechtigkeit, die er — ein weiteres Zeugnis seiner Sühne — ausdrücklich und wiederholt anerkennt.[2]) Und auch darin meinen wir das höhere Walten der göttlichen Gerechtigkeit zu spüren, daß hier die Nemesis genau der Verschuldung entspricht: eine leise Untreue hat Posa sich dem Freunde Carlos gegenüber schuldig gemacht; eine leise Untreue dieses Freundes ihm gegenüber wird Anlaß zu den Verwickelungen, welche den Fall Posas herbeiführen. So wird hier ein Ausblick auf die höchste Erscheinungsform des Erhabenen eröffnet, auf die Erhabenheit des göttlichen Willens, die über dem Irren, welchem auch das idealste Menschenwollen verfallen kann, sich in ruhiger Klarheit erhebt. — Aber das Bild dieser Sühne, so erhaben es auf den ersten Blick erscheint, ist auch hier, wie bei seinem Freunde Carlos, kein ganz ungetrübtes. Posa sühnt die an dem Freunde begangene Schuld durch eine andere,

---

[1]) „Es ist ganz im Charakter des heldenmütigen Schwärmers gegründet, sich diesen Weg zu verkürzen, sich durch irgend eine außerordentliche That, durch eine augenblickliche Erhöhung seines Wesens bei sich selbst wieder in Achtung zu setzen.“ (Schiller, Briefe über D. Carlos g. E.)

[2]) IV, 21. „Wer hieß auf einen zweifelhaften Wurf
Mich alles setzen? Alles? so verwegen,
So zuversichtlich mit dem Himmel spielen?
Wer ist der Mensch, der sich vermessen will,
Des Zufalls schweres Steuer zu regieren
Und doch nicht der Allwissende zu sein?
. . . . Und wer weiß,
Ob aus des Richters karger Hand nicht schon
Die letzten Tropfen für mich fallen?“

Ebendaselbst: „Es gefiel der Vorsehung, mich vor der Zeit von meiner schönen Pflanzung abzurufen.“ — V, 3. Marquis: „O Carl, es hat gewirkt. Es hat. Es ist gelungen. Jetzt ist's gethan. Gepriesen sei die Allmacht, die es gelingen ließ.“

die er an dem König begeht. Er geht nicht nur mit einer Lüge[1]), sondern mit einem offenen Verrat aus der Welt, auf der Höhe seiner die Rebellion vorbereitenden Pläne. Und die hierin liegende Verschuldung wird nicht gesühnt, sondern gar nicht einmal empfunden, vielmehr als ein Sieg der Idee angesehen und gefeiert. Der sühnende Opfertod für den Freund ist zugleich ein den Helden verherrlichender Tod für die triumphierende Idee. So stellt sich im Grunde hart neben jene im Ausblick aufgezeigte Erscheinung höchster Erhabenheit eines göttlichen Waltens die andre Erhabenheit einer menschlichen Idee und beeinträchtigt die reine Wirkung jener. Es gilt, was S. 149, 54, 64 von den Bildern der Erhabenheit bemerkt wurde, daß sie zu wenig Bilder einer Erhabenheit des sittlichen Willens sind, auch von den Bildern des katastrophischen Ausgangs. Der Grund ist auch hier, wie in den früheren Dramen, die Freude an den Bildern menschlicher Erhabenheit und an dem Triumph menschlicher Geistesstärke, der Intrigue, mit der das Wesen des Tragischen auch in diesem Drama noch allzusehr verwechselt wird, und auch in diesem Drama noch verleitet ihn eben dieses Wohlgefallen an der Erhabenheit an sich und an der Intrigue, sich über sittliche Forderungen hinwegzusetzen. (Vergl. oben S. 126, 167). Somit ist die Wirkung der Katastrophe nicht jene vollbefriedigende innere Läuterung (κάθαρσις) deren Wesen oben S. 126 beschrieben wurde.

7. **Blick auf die Schwächen des Dramas.** Die Schule wird bei der Besprechung auch dieses Dramas die Aufgabe haben, mehr eine positive Würdigung, als eine negative Kritik zu geben, mehr die Vorzüge der Dichtung, als ihre Schwächen aufspüren zu lassen. Man wird hier auf die Briefe über Don Carlos verweisen müssen, in welchen Schiller selbst sich gegen viele kritische Ausstellungen mit Glück verteidigt hat. Das Mißverständnis, daß der Dichter sich die Darstellung einer schwärmerischen und aufopfernden Freundschaft zum Ziel gesetzt habe (Brief 3), ist heute nicht mehr zu besorgen und hier durch die Zusammenstellung zahlreicher anderer Haupt- und Nebenmotive beseitigt. Auch den Einwand, daß „in Philipps II. Jahrhundert kein Mensch so wie Marquis Posa gedacht haben könne, daß Gedanken dieser Art nicht so leicht, wie im Drama geschehen, in den Willen und in die That übergingen, und daß eine idealische Schwärmerei nicht mit solcher Konsequenz realisiert, nicht von solcher Energie im Handeln begleitet zu werden pflege“ (Brief 2), hat Schiller mit psychologischen Gründen widerlegt, wenn auch hinzugefügt werden muß, daß Posas Weltanschauung alle diejenigen Züge an sich trägt, die dem kosmopolitischen Ideale der Zeit Schillers eigen waren. Man wird sodann an die Geständnisse erinnern, die Schiller selbst in betreff einzelner „Fehler“ dieses Dramas abgelegt hat, daß „während

[1]) V, 4. Carlos: „Mich zu retten schrieb er an Oranien den Brief. — O Gott, es war die erste Lüge seines Lebens! . . . . Ihr Herz und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf, Ihr Szepter war das Spielwerk seiner Hände; er warf es hin und starb für mich!“

der Zeit der Ausarbeitung in ihm selbst sich vieles verändert habe; Carlos in seiner Gunst gefallen sei, weil der Dichter ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen sei“, daß endlich „der Plan für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werkes zu weitläufig angelegt gewesen sei u. s. w.“ (Br. 1 Schl.) Andere Selbstzeugnisse wurden schon oben berührt S. 135, 140, 171. Man wird ferner auf die Bemerkungen zurückweisen, mit welchen eine Reihe von Schwächen des Dramas bereits oben in der Besprechung desselben berührt waren, vergl. S. 146, 49, 55, 56, 60—64, 67, 82. So wird nur eine kleine kritische Nachlese zu halten sein. Auch in diesem Drama noch verleitet den Dichter das Wohlgefallen an der Intrigue zur Erfindung und Häufung von ganz außerordentlichen Mitteln derselben (Schatullen-Diebstahl und als Gegenmine von seiten Posas die Beschlagnahme der Briefschaften Carlos', die Verhaftung eines Thronfolgers, die Bedrohung des Lebens der Geliebten des mächtigsten Fürsten der Erde, ein Geheimbund, welcher ganz Europa in Waffen bringt), sowie zur Herbeiführung von außerordentlichen Situationen, deren zwingende Notwendigkeit auch bei Berücksichtigung der vom Dichter versuchten psychologischen Begründung nicht immer genügend einleuchtet. So steht dem Heroismus, mit welchem Posa einer augenblicklichen Eingebung folgend, zu dem verwegenen Mittel der Verhaftung des Prinzen schreitet (vergl. oben S. 179), die kalte Überlegung gegenüber, mit welcher er diese Verhaftung durch die Auswirkung eines Verhaftungsbefehls vorbereitet. Dieser innere Widerspruch wirkt auf unsere Beurteilung auch der ganzen verhängnisvollen Katastrophe ein, die sich an jene Verhaftung anschließt. — Der grobe, oft gerügte Widerspruch endlich, daß der Prinz einerseits dem Billet der Eboli Folge leistet, da er die Handschrift der Königin nicht kenne[1]), und daß anderseits seine einst mit dieser gewechselten Briefe für die Entwickelung der ganzen Handlung verhängnisvoll werden, mag ein willkommner Anlaß werden, darauf hinzuweisen, wie übereilt es sein würde, aus solchen Widersprüchen auf Unechtheit ganzer Teile einer Dichtung zu schließen (Anwendung z. B. auf die Frage der homerischen Kritik).

8. **Die Gesamtwirkung des Dramas.** Kurz vor der Vollendung des Dramas schrieb Schiller an einen Schauspieldirektor in Frankfurt a. M., der den Don Carlos zur Aufführung verlangte: „Die (theatralische) Bearbeitung (s. oben S. 134) sei das Beste, was er in Rücksicht theatralischer Wirkung hervorgebracht habe.“ Wir werden diese Selbstkritik auch auf die uns jetzt vorliegende, nicht für das Theater bestimmte Gestalt beziehen können, und zustimmend gestehen, daß Don Carlos auch schon nach der Gesamtwirkung einen erheblichen Fortschritt gegen die früheren Dramen bezeichnet. Die dramatische Kraft ist ungeschwächt ge-

---

[1]) II, 4. Carlos: „Sie selbst gab dir den Brief? — O, spotte nicht! Noch hab' ich nichts von ihrer Hand gelesen u. s. w.“ und II, 15: Carlos: „Ich kenne ja die Handschrift nicht“, vergl. mit IV, 5.

blieben; der Sinn für Formenvollendung aber und das Formgeschick ist gewachsen. Dieses Formengeschick hat in die noch immer vorhandene Überfülle der Handlung künstlerisches Maß und eine gewisse Einheitlichkeit getragen; es täuscht auch hinweg über die Zwiespältigkeit, welche durch die Verletzung der Grenzen von dramatischer und didaktischer Poesie (s. oben S. 140) veranlaßt ist, sodann durch das zweifache Heldentum der sich zeitweilig ablösenden Heldengestalten Carlos' und Posas. In der Mitte, alles andere überragend und auch unser Interesse immer mehr sammelnd, steht, zugleich als ein ganz neuer Begriff und ein Zuwachs zu dem in den früheren Dramen gewonnenen, das Heldentum der Idee (Posas). Es trägt ebenfalls dazu bei, uns über manche Schwächen der Dichtung hinwegzutäuschen; ja so sehr reißt auch uns dieses Heldentum mit sich fort, daß der „Triumph der Idee" auch uns über das sittlich Bedenkliche (den schnöden Verrat an dem König) hinwegtäuscht, mit welchem derselbe verbunden war (s. oben S. 179), und daß, wie Posa die versöhnende Hoffnung mit in den Tod nimmt, der Freund und mit ihm das Zukunftsideal eines Idealfürsten und eines Idealstaates sei gerettet, uns selbst sich unwillkürlich etwas von diesem Glauben mitteilt, so irrig dieser sich auch bei kühler Betrachtung erweist. Von diesem Heldentum der Idee wird nun auch das anziehendste aller in diesem Drama behandelten Motive mitbestimmt und getragen: die Wandlung dieses Heldentums der Idee in einen Despotismus der Idee (s. oben S. 170), ein psychologisches Motiv von solcher Bedeutung und Tiefe, wie keines der früheren Dramen aufzuweisen hat. Endlich ist es, als hätte die Meisterschaft, mit welcher der Hauptcharakter Posas gezeichnet, und die helle Beleuchtung, in welche dieser gestellt ist, auf die Zeichnung auch der übrigen Gestalten des Dramas eingewirkt; denn wesentlich aus ihrem Verhältnis zu jenem Haupthelden empfangen sie Licht und Schatten und demgemäß ihre Modellierung. Da endlich in die Darstellung von sich überbietenden Bildern der Erhabenheit die wesentlichsten Bestandteile des Tragischen sich mischen, wenn auch in ungleichmäßiger Verteilung, da die Katastrophe in dem Schicksal wenigstens des Haupthelden reichen tragischen Gehalt in sich schließt, wenn derselbe auch mehrfach getrübt erscheint (s. oben S. 182), so ist der Gesamteindruck, den das Drama in uns zurückläßt, mehr als bei den früheren Dichtungen ein Gefühl der Befriedigung, wenn auch kein ganz vollkommenes. Danach können wir uns mit Abänderung eines Ausdruckes das Urteil von O. Brahm a. a. O. II, S. 91 wohl aneignen: „Wie dieser Don Carlos nun ist, mit seinen großen Fehlern und ewigen Vorzügen, mit seinen der Tiefe nationalen (sic? besser: „allgemein menschlichen") Seins entstammenden Impulsen und der schwingenden Fülle seiner Ideen, in der Hoheit seiner Gestalten und der stolzen Pracht seiner Sprache, steht er siegreich da, ein unvergängliches Denkmal deutscher Kunst und deutschen Empfindens."

9. **Verwandte Stoffe.** Die Geistesverwandtschaft des Don Carlos mit Lessings Nathan ist bereits mehrfach berührt (s. oben S. 140,

50 ff.). Jede von beiden Dichtungen nennt sich nicht ein Drama, sondern ein „dramatisches Gedicht“; beide verbinden die Gattung der dramatischen mit der Gattung der didaktischen Dichtkunst. Lessings Nathan predigt den religiösen, Schillers Don Carlos den politischen Kosmopolitismus, und die großen Szenen, in welchen dies geschieht, hier vor dem Despoten Philipp, dort vor dem Sultan Saladin, gleichen sich auch in der Einzelausführung mehrfach.[1]) Selbst auf Nebenfiguren geht die Ähnlichkeit über: Domingo im Don Carlos ist ein deutliches Gegenbild zum Patriarchen im Nathan. — Die Beeinflussung des Don Carlos auch durch Julius von Tarent und Shakespeare weist M. Möller in den oben genannten Studien zum D. Carlos nach. Vgl. auch das Wort Schillers an seinen Freund Reinwald: „Carlos hat von Shakespeares Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitz Julius, und den Puls von mir.“ Eine ganze Reihe von Belegstellen auch bei Kuno Fischer, Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen, 1891. — Rückerinnerungen an Motive in den früheren Dramen Schillers drängen sich auch hier wiederum vielfach auf. Wie das Motiv: Konflikt zwischen Vater und Sohn in allen bisherigen Dramen wiederkehrt, wie sich die Durchführung desselben im Don Carlos zu den früheren, im besondern zu der zuletzt in Kabale und Liebe gegebenen verhält, ist S. 156, 137 nachgewiesen worden. Eine völlig neue Vertiefung und Wendung hat dies Motiv im Don Carlos noch dadurch erfahren, daß es sich hier nicht nur darum handelt, vom Vater die Geliebte zu erstreiten, sondern daß der Sohn um die väterliche Liebe selbst und um Versöhnung wirbt. Aber noch andere Vergleichungspunkte drängen sich auf: hier wie dort eine geheime Verbindung intriguanter Personen mit dem Zweck, eine vernichtende Entscheidung von Höherstehenden auf ihr Opfer herabzurufen. Wieviel höher aber stehen im Don Carlos diese Intriganten, der Herzog, der königliche Beichtvater und eine Fürstin, als in Kabale und Liebe der sich um den Präsidenten bemühende Subalterne Wurm? wieviel feiner und geistvoller ist im Don Carlos die Erfindung und Ausarbeitung als in Kabale und Liebe? Hier eine sehr plumpe Falle, von Wurm erfunden und unter des Präsidenten Mitwirkung gelegt; dort ein gefährliches Spiel selbständiger und im Sinne des Furchtbar-Erhabenen auch erhaben angelegter Naturen (Alba und Domingo) gegen eine selbständige und selbstherrliche Herrscherpersönlichkeit, welche jene an geistiger Größe, aber auch durch einigen Adel der Seele durchaus überragt. Ebenso erhebt sich die Szene: Eboli und Carlos durch psychologische Wahrheit und Feinheit durchaus über die widerspruchsvolle Szene: L. Milford und Ferdinand (s. oben S. 102), etwa in demselben Maße, wie diese wiederum einen Fortschritt zu der Szene: Julia und Fiesco im Fiesco zeigt. — Bemerkenswert sind die

[1]) Etwas gesucht erscheint es uns, wenn Scherer in seiner Litteraturgeschichte diesen Szenen als weitere Parallele hinzugesellt die Sz. V, 3 in Goethes Iphig.: Iphigenie vor dem Thoas.

Anklänge an den erst zwei Jahre später (1789) erschienenen Goetheschen Tasso. Was freilich den Gesamtinhalt anbetrifft, die ganze geistige Haltung, die Lebens- und Weltanschauung, welche beide Dramen wiederspiegeln, so erscheint der Tasso fast wie eine Verwahrung gegen die antimonarchische Absicht des Don Carlos (vergl. oben S. 152). Aber durch einzelne Szenen und Zustände im Tasso werden wir mehrfach ganz unwillkürlich an solche im Don Carlos erinnert. Man stelle zusammen die Szenen im Garten zu Aranjuez und im Garten von Belriguardo zu Anfang beider Dramen; die dringliche Werbung des Don Carlos um die Liebe des Vaters (II, 2) und die ungestüme Werbung Tassos um die Freundschaft Antonios (II, 3); die Verzückung Carlos', als er das angebliche Billet von der Königin erhalten hat (II, 4[1]) und die ähnliche Verzückung Tassos, als er die Entdeckung gemacht zu haben glaubt, daß die Prinzessin ihn liebe (II, 2); die Herausforderung Albas durch Carlos (II, 5) und die Herausforderung Antonios durch Tasso (II, 3); endlich die Art, wie Carlos plötzlich verwandelt den Herzog um Vergebung bittet (II, 6), weil die Königin gebietend dazwischen getreten war, und die Art, wie Tasso die Freundschaft Antonios erzwingen will, weil die Prinzessin beider Annäherung wünscht. Es ist aus äußeren und inneren Gründen — schon nach der Abfassungsgeschichte des Tasso (s. Bd. I, S. 443 ff.) — undenkbar, daß Goethe mit Bewußtsein den Dichter Schiller sollte nachgeahmt haben, und somit sind diese Übereinstimmungen für die Kritik eine lehrreiche Warnung, auch sonst aus solchen Fällen keine übereilten Schlüsse zu gunsten oder ungunsten eines Dichters zu ziehen.

---

[1]) Carlos: „Zittern
Nicht alle Schrecken dieses Glückes noch in mir?
Hab' ich so stolz gehofft? Hab' ich das je
Zu träumen mir getraut? Wo ist der Mensch,
Der sich so schnell gewöhnte, Gott zu sein? —
Wer war ich und wer bin ich nun? Das ist
Ein andrer Himmel, eine andre Sonne,
Als vorhin dagewesen war: — Sie liebt mich!"

B. Die Dramen klassischer Vollendung.

I.

Die Wallenstein-Trilogie.

Litteratur.[1]) L. Bellermann, Schillers Dramen, II. Teil. Berlin 1891. Die Erläuterungen des Dramas von H. Düntzer, 4. Aufl., Leipzig 1886; G. Kern, Gotha 1887; Roennefahrt, 2. Aufl., Leipzig 1886; K. Werder, Vorlesungen über Schillers Wallenstein, Berlin 1889; Rothert, Die Entwickelung in Schillers Wallenstein, Düsseldorf, Programm der Realschule 1870; W. Winterstein, Schillers Wallenstein für den Unterricht behandelt; Programm der Realschule zu Burg 1858; C. Gude, Wallenstein in den Erläuterungen deutscher Dichtungen, III. Reihe, 7. Aufl., Leipzig 1887; R. H. Hiecke, Gesammelte Aufsätze von G. Wendt; C. Tomaschek, Schillers Wallenstein, ein Vortrag, Wien 1858; L. v. Ranke, Geschichte Wallensteins, 4. Aufl., Leipzig 1880; A. Gädeke, Die Ergebnisse der neueren Wallensteinforschung (im Histor. Taschenbuch von Raumer-Maurenbrecher 1889); Joh. Ed. Heß, Biographie und Autographen zu Schillers Wallenstein. Nach geschichtlichen Quellen bearbeitet und mit Abbildung der Unterschriften versehen. Jena 1859; Eug. Kühnemann, Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein, Marburg 1889; Paul Schweizer, Die Wallensteinfrage in Geschichte und Drama, Zürich 1899; Fr. Frädrich, Untersuchungen über Schillers Wallenstein, Programm Berlin 1895; J. Stoffel, Schillers Wallenstein, Langensalza. 1897; G. Heide, Schillers Wallenstein und die historische Forschung, Ztschr. f. d. deutschen Unterricht, 1894, S. 497 ff.; A. Kluckhohn, Zur neuesten Wallenstein-Litteratur, Deutsche Rundschau 1892, S. 434 ff.; R. v. Liliencron, Der Wallenstein der Schiller'schen Tragödie im Lichte der neuesten Geschichtsforschung, Deutsche Rundschau 1895, S. 212 ff.; H. Beckhaus, Zu Schillers Wallenstein, Programm Ostrowo 1892.

---

1. Zur Geschichte der Abfassung. Zwischen der Vollendung des Don Carlos (Frühling 1787, s. oben S. 134) und dem Abschluß des Wallenstein (Frühling 1799) lagen zwölf Jahre, eine Übergangszeit von weiterem Suchen nach dichterischer Läuterung (s. oben S. 136) bis zur klassischen Meisterschaft. Vieles vereinigte sich, diese Läuterung herbeizuführen: 1. Die Klärung und Festigung seiner äußeren Lebenslage.[2]) Schiller siedelte im Sommer 1787 von Dresden nach Weimar über, trat besonders während eines Sommeraufenthaltes in Volkstädt bei Rudolstadt (1788) der Familie v. Lengefeld in Rudolstadt näher, ver-

---

[1]) Die bisher erschienenen Teile der Werke von O. Brahm, R. Weltrich und J. Minor über Schiller reichen nicht bis zum Wallenstein.

[2]) Die Darbietung führt zugleich die Lebensskizze Schillers weiter.

lobte sich im Sommer 1789 bei einem Besuch im Bade Lauchstädt mit der zweiten Tochter Charlotte von Lengefeld, einer Freundin der Frau von Stein, und erhielt durch Mitwirkung dieser eine Professur der Geschichte und Ästhetik in Jena (Frühjahr 1789) und damit eine feste Lebensstellung, die ihm nach langer unsteter Wanderzeit im Frühjahr 1790 die Begründung eines Hausstandes ermöglichte und in der neugewonnenen Heimat das Stillglück einer bergenden Häuslichkeit gab. — 2. Die historischen Studien. Schiller wurde zu denselben zunächst durch die Notwendigkeit getrieben, sich durch leichtere litterarische Arbeiten einen Unterhalt zu sichern. So schrieb er, die früheren Studien zum Don Carlos benutzend, zunächst die Geschichte des Abfalls der Niederlande (1788), sodann die Geschichte des dreißigjährigen Krieges, mit welcher er sich schon in Dresden zu beschäftigen begonnen hatte und die zuerst in dem von seinem Verleger Göschen herausgegebenen Kalender für Damen[1]), Jahrgang 1791—93, veröffentlicht wurde. Sie wurde als historische Studie zugleich Vorbereitung zum Wallenstein, und das Interesse an diesem Helden als an dem Helden auch eines künftigen Dramas hilft ihm das Mißbehagen überwinden, welches ihn bei diesen rein historischen Arbeiten, da sie sein dichterisches Schaffen zurückzudrängen schienen, oftmals beschleicht. Und doch gewann er durch diese Studien ungleich mehr: er dankt ihnen den Sieg über die einseitige subjektive Richtung seiner früheren Dramen, in denen er seine persönlichste Lebens- und Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen gesucht hatte, die Fähigkeit zur objektiven Versenkung in die Ereignisse und Charaktere. — 3. Die klare Erkenntnis seiner bisherigen Schwächen und der feste Wille, ihrer Herr zu werden. „Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht,“ bekennt er Körner in einem Briefe aus dem Jahre 1794, „ist nicht sehr geschickt, mir Mut zu machen, und ein Machwerk wie der Carlos ekelte mich nunmehr an, wie sehr gern ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin. Im eigentlichsten Sinne des Wortes betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn; denn im Poetischen habe ich seit 3—4 Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen.“ Vornehmlich der Blick auf Goethe und auf die griechische Tragödie machten ihm die eigenen Mängel recht fühlbar und zeigten ihm zugleich das Ziel, dem er nachzuringen habe. Mit Goethe könne er sich nicht messen, wenn dieser einmal seine ganze Kraft anwenden wolle, da dieser weit mehr Genie und Reichtum an Kenntnissen, eine sicherere Sinnlichkeit und dazu einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn habe, der ihm ganz abgehe. „Ehe ich der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regeln und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe,

[1]) Treffend urteilt Joh. Müller (s. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur II, 1850): „Schiller hätte ohne einige Unbescheidenheit, ohne den geringsten Mißstand, sein herrliches Werk ebensowohl einem Kalender für die Nation . . . einverleiben können.“

lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein."[1]) Das Ziel ist ihm sicheres Verständnis des Wesens der Schönheit, der Poesie, im besonderen der dramatischen und des Tragischen. Durch dieses Verständnis der Gesetze und Regeln der Ästhetik und Poetik, sowie durch bewußte und doch freie Handhabung derselben soll das planmäßige Schaffen zu einem freien, die Kunstmäßigkeit zur Natur werden. „Bin ich erst soweit," schreibt er an Körner im Jahre 1792, „daß mir Kunstmäßigkeit zur Natur wird, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung, so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück und setzt sich keine anderen als freiwillige Schranken." — 4. Gründliche philosophische und ästhetische Studien. Er machte diese an den praktischen Vorbildern der antiken Tragödie, studierte die griechischen Tragiker (in deutschen Übersetzungen), im besonderen den Sophokles und Euripides, und versuchte sich in der Übertragung einzelner Teile des antiken Dramas.[2]) Er studierte die Theorie des Schönen und der Poesie an den Arbeiten des Philosophen Kant und seit seiner Verbindung mit Goethe auch am Aristoteles.[3]) Er versenkte sich selbständig in diese Fragen, verschaffte sich über dieselben größere Klarheit durch Vorlesungen über das Wesen der Tragödie und über Ästhetik, die er an der Universität Jena hielt, und legte die Frucht dieser Studien in einer Reihe von philosophisch-ästhetischen Abhandlungen nieder. Dahin gehören die Aufsätze über den Grund des Vergnügens an den tragischen Gegenständen (1792), über die tragische Kunst (1792), über das Erhabene und über das Pathetische (1793), über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (1795), über naive und sentimentalische Dichtung (1795—96) — Arbeiten, welche überall ein selbständiges Eindringen in das Wesen und die Aufgaben der Poesie, im besonderen der Tragödie bekunden. Und obwohl diese Studien sein dichterisches Schaffen zunächst etwas zu beeinträchtigen schienen, so brachten sie demselben doch mittelbar und schon für die nächste Zukunft den größten Gewinn, nämlich das Reifen zu klassischer Vollendung. — 5. Der geistige Austausch mit Körner, dem alten, und mit Goethe, dem neugewonnenen Freunde. Die Freundschaft Körners, einst für Schiller ein Rettungsanker in bitterer äußerer Not, wird mehr und mehr zu einem inneren Verhältnis gegenseitigen Gebens und Empfangens, das dem Dichter die Möglichkeit gewährte, sich diesem völlig unbefangenen und doch verständnisvollen Zeugen gegenüber rückhaltlos über seine dichterischen und

[1]) Briefwechsel mit Körner II, 212; vergl. 310 und Körners Antwort 312 ff.

[2]) Hierher gehören die Übersetzungen der Iphigenie in Aulis und der Szenen aus den Phönicierinnen des Euripides. Auch den Agamemnon des Äschylus beabsichtigte er zu übersetzen, „um sich den griechischen Stil anzueignen".

[3]) „Ich bin mit dem Aristoteles sehr zufrieden," schreibt er an Goethe (5. Mai 1797), „und nicht bloß mit ihm, auch mit mir selbst. . . . Der Aristoteles ist ein wahrer Höllenrichter für alle, die entweder an der äußern Form sklavisch hängen, oder über alle Form sich hinwegsetzen."

sonstigen litterarischen Pläne auszusprechen, dem Freunde anderseits Gelegenheit, ihm aus wohlwollendster und doch unbestechlicher Teilnahme heraus wertvollsten Rat zu spenden. Die nach längerer kühler Zurückhaltung erfolgte Annäherung Schillers und Goethes (1794) führte zu jenem unvergleichlichen Bunde der beiden so verschiedenartigen und doch so geistesverwandten Dichterheroen, jener Freundschaft, die einer ihrer nächsten Beobachter, W. v. Humboldt, „ein bis dahin nie gesehenes Vorbild und eine Verherrlichung des deutschen Namens“ nennen konnte, und deren Bedeutung die Selbstgeständnisse der Dichter am bezeichnendsten hervorgehoben haben: „Ich kann nie von Ihnen gehen,“ schreibt Schiller an Goethe (21. Juli 1797), „ohne daß etwas in mir gepflanzt worden wäre, und es freut mich, wenn ich für das Viele, was Sie mir geben, Sie und Ihren inneren Reichthum in Bewegung setzen kann. Ein solches auf wechselseitige Perfektibilität gebautes Verhältnis muß immer frisch und lebendig bleiben und gerade desto mehr an Mannigfaltigkeit gewinnen, je harmonischer es wird, und je mehr die Entgegensetzung sich verliert .... Ich darf hoffen, daß wir uns nach und nach in allem verstehen werden, wovon sich Rechenschaft geben läßt, und in demjenigen, was seiner Natur nach nicht begriffen werden kann, werden wir uns durch die Empfindung nahe bleiben.“ „Das günstige Zusammentreffen unserer beiden Naturen,“ bezeugt anderseits Goethe (6. Januar 1798), „hat uns schon manchen Vorteil verschafft, und ich hoffe, dieses Verhältnis wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objekte diente, so haben Sie mich von der allzu strengen Beobachtung der äußeren Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des inneren Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt; Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte.“ Er rechnet von jenen Tagen ihrer ersten größeren Annäherung „eine Epoche“ (Brief vom 27. August 1794) und bittet Schiller fortzufahren, ihm in guten und bösen Stunden durch die Kraft seines Geistes und Herzens beizustehen (Brief vom 6. März 1799). — Im besonderen kam das doppelte Freundschaftsverhältnis dem Wallenstein zu gute. Die Entstehungsgeschichte dieses Dramas ist vornehmlich in dem Briefwechsel Schillers mit Körner und mit Goethe niedergelegt, und in dem oben angeführten Briefe vom 21. Juli 1797 gesteht Schiller ausdrücklich: „Die schönste und die fruchtbarste Art, wie ich unsre wechselseitige Mitteilungen benutze und mir zu eigen mache, ist immer diese, daß ich sie unmittelbar auf die gegenwärtige Beschäftigung anwende und gleich produktiv gebrauche. .. Und so, hoffe ich, soll mein Wallenstein und was ich künftig von Bedeutung hervorbringen mag, das ganze System desjenigen, was bei unserm Commercio in meine Natur hat übergehen können, in Concreto zeigen und enthalten.“

Zunächst zwar folgten im engen Anschluß an die vorausliegende Periode der Entwicklung Schillers noch einige dichterische Zeugnisse einer

wenig abgeklärten Lebens- und Weltanschauung. An das politische Glaubensbekenntnis im Don Carlos (1787) reihte sich das religiöse in den „Göttern Griechenlands“ (1788), einem Zerrbild der Antike, wie des Christentums, und einem Kehrbild zu den späteren religiösen und christlichen Bekenntnissen, die der gereifte Mann in den „Worten des Glaubens“, in einem Teil der Balladen, in den „Johannitern“, der „Glocke“ und in den Dramen Wallenstein, Maria Stuart und Jungfrau von Orleans niederlegte. Auch das ästhetische Glaubensbekenntnis in den „Künstlern“ (1789) zeigt deutlich, daß es den Studien voraufgeht, von welchen die oben genannten philosophisch-ästhetischen Abhandlungen Zeugnis ablegten. Dann trägt er sich unter der Einwirkung seiner geschichtlichen Studien mit größeren dichterischen Entwürfen, zuerst Friedrich den Großen, sodann Gustav Adolf in einem Epos zu verherrlichen, bis die Gestalt Wallensteins immer deutlicher und fester als die eines dramatischen und tragischen Helden heraustritt und nunmehr fast 9 Jahre lang ihn gefesselt hält. — Die ersten Gedanken eines Dramas Wallenstein reichen schon in den Anfang des Jahres 1791 hinein. Er studierte in Karlsbad, wo er im August 1791 weitere Genesung von schwerer Krankheit suchte, mit besonderem Interesse die Typen österreichischer Krieger im Hinblick auf die Geschichte Wallensteins, und nahm von dort aus in Eger das Rathaus mit einem Bilde Wallensteins, sowie das Haus in Augenschein, in dem dieser ermordet wurde. Bei der Rückkehr verkehrte er in Erfurt mit dem Koadjutor v. Dalberg und scheint mit diesem auch den Plan einer Tragödie Wallenstein besprochen zu haben. Aber es blieb die dichterische Beschäftigung mit dem Wallenstein jahrelang nur ein Sinnen. Die oben erwähnten Studien, dazu die schwere Erkrankung im Winter 1790—91 und ein längerer Aufenthalt in seiner Heimat Schwaben (Sommer 1793 bis Frühjahr 1794) ließen ihn zur ausführenden Arbeit an diesem Drama noch nicht kommen. Auch trat ein anderer dramatischer Stoff, die Malthéser, dazwischen und beschäftigte ihn lange Zeit ernstlich. Noch am 23. Oktober 1796 konnte er an Goethe schreiben: „zwar habe ich den Wallenstein vorgenommen, aber ich gehe noch immer darum herum und warte auf eine mächtige Hand, die mich ganz hineinwirft.“ Diese mächtige Hand ist Goethe selbst. „Ich wünsche sehr zu hören,“ antwortete dieser einige Tage darauf, „daß der Wallenstein Sie ergriffe; es würde Ihnen und den deutschen Theatern recht wohl bekommen.“ Und bald darauf schreibt er: „Das Angenehmste, was Sie mir melden können, ist Ihre Beharrlichkeit an Wallenstein und Ihr Glaube an die Möglichkeit ihrer Vollendung.“ — Über den Fortgang der Dichtung und das Charakteristische derselben im Vergleich zu den früheren Dramen mögen noch einige der bezeichnendsten Selbstzeugnisse Schillers folgen[1]):

---

[1]) Nicht leicht sonst wird der Unterricht den Schüler einen so unmittelbaren und lehrreichen Einblick in die schöpferische Arbeit eines Dichters thun lassen können, wie hier.

„Vordem legte ich das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen [d. h. in eine überwuchernde Stofffülle]; jetzt wird alles auf die Totalität berechnet [d. h. auf Erzeugung eines befriedigenden Gesamteindrucks], und ich werde mich bemühen, denselben Reichtum im Einzelnen mit ebenso vielem Aufwand von Kunst zu verstecken, als ich sonst angewandt, ihn zu zeigen und das Einzelne recht vordringen zu lassen. Vordem habe ich, wie im Posa und Carlos, die fehlende Wahrheit [d. h. Objektivität] durch schöne Idealität [d. h. Reichtum an bestechenden Ideen und subjektiven Reflexionen] zu ersetzen gesucht; hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität — die sentimentalische nämlich — entschädigen“ (Brief an W. v. Humboldt aus dem Jahre 1796). — „Ich brüte noch immer ernstlich über dem Wallenstein, aber noch immer liegt das unglückselige Werk formlos und endlos vor mir da. Du mußt aber nicht denken, als ob ich meine dramatische Fähigkeit, soweit ich sie sonst mag besessen haben, überlebt hätte: nein, ich bin bloß deswegen unbefriedigt, weil meine Begriffe von der Sache und meine Anforderungen an mich selbst jetzt bestimmter und klarer und die letzteren strenger sind. Keins meiner alten Stücke hat so viel Zweck und Form als der Wallenstein jetzt schon hat; aber ich weiß jetzt zu genau, was ich will und was ich soll, als daß ich mir das Geschäft so leicht machen könnte. . . . Gerade so ein Stoff mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zu Grunde richtet, kurz wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit [d. h. Objektivität] meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzuge; denn ich traktiere mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir [d. h. objektiv], daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt [Thekla und Max], behandle ich alle übrigen, und vorzüglich den Hauptcharakter bloß mit der reinen [d. h. objektiven] Liebe des Künstlers; und ich verspreche Dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen. Aber zu diesem bloß objektiven Verfahren war und ist mir das weitläufige und freudlose Studium der Quellen so unentbehrlich; denn ich mußte die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Lokal und dem ganzen Zusammenhange der Begebenheiten schöpfen. . . . Auf dem Wege, wo ich jetzt gehe, kann es leicht geschehen, daß mein Wallenstein durch eine gewisse Trockenheit der Manier von meinen vorhergehenden Stücken sich gar seltsam unterscheiden wird. Wenigstens habe ich mich bloß vor dem Extreme der Nüchternheit, nicht, wie ehemals, vor dem der Trunkenheit zu fürchten“ (aus einem Brief an Körner vom 28. Nov. 1796). Zu dem letzten Punkt vergl. man folgende Worte eines Briefes an Goethe vom 2. Oktober 1797: „indem ich die fertig gemachten Szenen wieder ansehe, bin ich im ganzen zwar wohl mit mir zufrieden, nur glaube ich einige Trockenheit darin zu finden, die ich mir aber ganz wohl erklären und auch wegzuräumen hoffen kann. Sie entstand aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen und aus einem zu ängstlichen Bestreben dem Objekte recht nahe zu bleiben. Nun ist aber das Objekt schon an sich selbst etwas trocken, und bedarf mehr als irgend eines der poetischen Liberalität. Es ist daher hier nötiger als irgendwo, wenn beide Abwege, das Prosaische und das Rhetorische, gleich sorgfältig vermieden werden sollen, eine recht reine poetische Stimmung zu erwarten.“ — „Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinaus-

gegangen bin, welches die Frucht unseres Umgangs ist; denn nur der vielmalige kontinuierliche Verkehr mit einer so objektiv mir entgegenstehenden Natur, mein lebhaftes Hinstreben danach und die vereinigte Bemühung sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjektiven Grenzen so weit auseinander zu rücken. Ich finde, daß mich die Klarheit und die Besonnenheit, welche die Frucht einer späteren Epoche ist, nichts von der Wärme einer früheren gekostet hat." (Brief an Goethe vom 5. Jan. 1798.) — „Du wirst von dem Feuer und der Innigkeit meiner besten Jahre nichts darin vermissen, und keine Roheit aus jener Epoche mehr darin finden. Die kraftvolle Ruhe, die beherrschte Kraft wird auch Deinen Beifall erhalten." (Brief an Körner vom 8. Jan. 1798.)

Je tiefer der Dichter in die Arbeit hineinkommt, desto mehr schwillt, ihm selbst fast besorglich, der Wallenstein an, und Goethe ist es, der zuerst die Frage aufwirft (Brief vom 2. Dezbr. 1797): „Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen, einen Cyklus von Stücken aufzustellen?" Goethe bestimmt ihn auch, den „Prolog" als ein selbständiges Stück zu bearbeiten, damit seine Aufführung der bevorstehenden Wiedereröffnung des neu wiederhergestellten Theaters in Weimar eine besondere Weihe gebe. Schiller geht darauf ein und berichtet an Körner am 30. Sept. 1797: „Goethe hat mir keine Ruhe gelassen, bis ich ihm meinen Prolog [das Vorspiel] zur Eröffnung der theatralischen Wintervorstellungen und eines renovierten Theatergebäudes überließ." „Das Stück selbst," heißt es in demselben Briefe, „habe ich nun nach reifer Überlegung und vielen Konferenzen mit Goethe in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne diese Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden an Breite und Ausdehnung, und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist. . . . . Das zweite Stück führt den Namen von den Piccolominis, deren Verhältnis für und gegen Wallenstein es behandelt. . . . Das dritte Stück heißt Wallenstein, und ist eine eigentliche vollständige Tragödie; die Piccolomini können nur ein Schauspiel, der Prolog ein Lustspiel heißen." — So wurde denn der Prolog, d. h. Wallensteins Lager am 12. Oktober 1798 bei jenem feierlichen Anlaß in Weimar zum erstenmale aufgeführt; am 30. Januar 1800 folgte ebendort die erste Aufführung der Piccolomini, im April desselben Jahres endlich die Aufführung der gesamten Trilogie[1]) an drei verschiedenen Tagen. Der ersten Aufführung des Vorspiels „Wallensteins Lager" war der Prolog zur Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar voraufgeschickt worden, der noch jetzt den Eingang zur ganzen Trilogie bildet. Im Druck erschien der „Wallenstein" erst im Jahre 1800.

---

[1]) Die Unterschiede dieser Trilogie von der antiken wird der Unterricht zu erläutern haben.

2. Vorfragen betreffend die ganze Trilogie.[1]) **A. Die Gattung.** Mit dem Wallenstein ist das historische Drama zu einer Vollendung gebracht, wie sie weder vorher noch nachher, weder von Goethe noch von Schiller selbst wieder erreicht ist. Während es Schiller einerseits gelang, seinen Geist in die Zucht der strengen Realität des geschichtlichen Stoffes zu nehmen[2]), hat er anderseits doch durch die Macht seines zu höchstem und tiefstem schöpferischem Schauen[3]) befähigten Geistes den Geist der Geschichte dem seinen unterthan gemacht, jenen gleichsam gehoben und gebannt und allein durch dichterische Kraft ein Zeitbild von einer so großen historischen Wahrheit geschaffen, daß die Ergebnisse der kritischen Geschichtsforschung divinatorisch von ihm voraufgenommen zu sein schienen. Das Drama Wallenstein ist die Abklärung, aber auch eine wesentliche Berichtigung der Ergebnisse der historischen Studien, die Schiller in seiner Geschichte des 30 jährigen Krieges niedergelegt hatte.[4]) Dort war Wallenstein von vornherein der ungehorsame Unterthan des Kaisers, und als vollends nach seiner Absetzung zu Regensburg sich mit der Ehrsucht in ihm die Rachsucht verbindet, plant er stetig, anfangs im geheimen, dann

---

[1]) Es handelt sich dabei nur um Vermittelung einer vorläufigen Gesamt-Auffassung.

[2]) Th. Vischer, Ästhetik III, 1210: „Schiller erkannte seine Blöße, nahm seinen Geist in die Zucht der strengen Realität des geschichtlichen Stoffs und gründete mit seinem Wallenstein das neuere historisch-politische Drama.“

[3]) Divination, Intuition.

[4]) Die wesentlichsten Thatsachen aus der Geschichte dieses Krieges und im besonderen Wallensteins, soweit ihre Kenntnis im Drama vorausgesetzt wird, werden nach Schillers Darstellung unter Benutzung des im Geschichtsunterricht gebrauchten historischen Hilfsbuches in Erinnerung gebracht werden müssen (wie bei der Behandlung des Goetheschen Egmont, s. Bd. I, 276, Anm.). Wir stellen zur bequemeren Übersicht folgende Punkte zusammeu: Kaiser Ferdinand II. 1619—37. — Albrecht von Waldstein, geb. 1583, bei seiner Ermordung also 51 Jahre alt, 1623 Reichsfürst, 1624 Herzog von Friedland (mit den Städten Gitschin, Reichenberg und Friedland in Böhmen am Fuße des Riesengebirges). 1626 Sieg über Mansfeld an der Dessauer (Elb-) Brücke. Er erhält 1628 Mecklenburg als Reichslehen und wird zum „Generalobristen-Feldhauptmann, auch des oceanischen und baltischen Meeres General“ ernannt, versucht vergeblich Stralsund einzunehmen (1628), leitet im Namen des Kaisers die gewaltsam kirchlich-politische Umgestaltung Norddeutschlands (das Restitutionsedikt 1629), weckt den Widerstand der Reichsfürsten und wird auf ihre Veranstaltung auf dem Kurfürstentage zu Regensburg 1630 seiner diktatorischen Stellung enthoben. Landung Gustav Adolfs, Juli 1630; Zerstörung Magdeburgs, Mai 1631. Niederlage Tillys bei Breitenfeld, September 1631. Wallenstein zurückberufen und zum alleinigen und unumschränkten Generalissimus eines zu werbenden Heeres ernannt 1632. Schlacht bei Lützen, 16. Nov. 1632. Wallensteins Rückzug nach Böhmen. Einnahme von Regensburg durch Herzog Bernhard von Weimar, 5. Nov. 1633. Gefangennahme des schwedischen Corps und seines Führers, des Grafen Thurn, im Lager vor Steinau an der Oder, 11. Okt. 1633. Absicht der spanischen Hofpartei (Pater Lamormain), den jungen Ferdinand (III.), Sohn des Kaisers, an Wallensteins Stelle zum Generalissimus der Armee zu ernennen. Winterquartier Wallensteins in Böhmen, Winter von 1633 auf 1634. Hauptquartier in Pilsen. Revers von Pilsen, Januar 1634. Wallensteins Ermordung in Eger am 25. Febr. 1634.

offen, den Verrat an seinem Herrn. Wenn der Dichter Schiller von seinem Standpunkt aus den Entschluß zum Verrat zu einem Ergebnis langsamer psychologischer Entwickelung und schwerer innerer Kämpfe macht, so hat er damit das getroffen, was im Gegensatz zu dem Historiker Schiller auch die neuere Geschichtsschreibung festgestellt hat, daß es nämlich nicht mehr gestattet ist, das Benehmen Wallensteins gleich von der Absetzung auf dem Tage in Regensburg oder gar in einer noch früheren Periode auf Verrat zu deuten. Auch seine Unterhandlungen mit Schweden und Sachsen geschahen, wie sich aus den neueren Quellenarbeiten ergiebt, wenigstens anfangs in gewisser Übereinstimmung mit dem Kaiser. Nur die Unterhandlungen Kinskys mit Feuquières, dem französischen Bevollmächtigten in Dresden, lassen den Verdacht begründen, daß Wallenstein in den letzten Monaten seines Lebens einen wirklichen Abfall vorbereitete. Doch war noch nichts Entscheidendes geschehen, als man bereits vorsorglich seine Entfernung betrieb.[1]) Übrigens bahnten die Worte, mit welchen der Historiker Schiller seine Geschichte Wallensteins abschloß, dem Dichter Schiller den Weg zu der freieren und gleichwohl auch historischen Behandlung seines Helden im Drama. „Noch hat sich das Dokument nicht gefunden," schließt dieser Abschnitt des „dreißigjährigen Krieges" (Buch IV), „das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte, und unter seinen öffentlichen allgemein beglaubigten Thaten ist keine, die nicht endlich aus einer unschuldigen Quelle geflossen sein könnte. Viele seiner getadeltsten Schritte beweisen bloß seine ernstliche Neigung zum Frieden, die meisten anderen erklärt und entschuldigt das gerechte Mißtrauen gegen den Kaiser und das verzeihliche Bestreben seine Wichtigkeit zu behaupten. Zwar zeugt sein Betragen gegen den Kurfürsten von Bayern von einer unedlen Rachsucht und einem unversöhnlichen Geiste, aber keine seiner Thaten berechtigt uns, ihn der Verräterei für überwiesen zu halten." Und auch die neuere Forschung kann in der Geschichte Wallensteins immer nur mit Vermutungen, nicht mit sicher beglaubigten Thatsachen rechnen.

„Wenn man," sagt Ranke a. a. O. Kap. 14 g. E., „die Intentionen eines bedeutenden Mannes, die nicht aufgeschrieben werden, und wenn sie es würden, vielleicht auch dann nicht unbedingt angenommen werden dürften, aus seinen Äußerungen, seinen Präcedenzen und seiner Lage abnehmen darf, — denn etwas Hypothetisches bleibt in dem Dunkel menschlicher Antriebe und Ziele immer übrig, — so wage ich dies als die vornehmste Absicht Wallensteins zu bezeichnen. Er dachte noch mit Hilfe der beiden norddeutschen Kurfürsten die Angelegenheit des Reiches auf der Grundlage des Religionsfriedens zu ordnen, was dann nicht geschehen konnte, ohne auch in Böhmen den Emigranten und den österreichischen Erblanden überhaupt durch Erneuerung der ständischen Verfassung in weitester Ausdehnung gerecht zu werden. Zugleich wollte er die Armee in ihren Ansprüchen befriedigen, und zugleich den Umfang seiner eigenen Gebiete und die Zukunft seines Hauses festsetzen. Es scheint selbst, als würde er alsdann das Kommando niedergelegt und an den König von Ungarn, den er noch zum

[1]) C. Tomaschek, a. a. O. S. 4.

römischen König zu krönen gedachte, abgetreten haben. . . . . . Aber mit Gewalt, durch eine ähnliche Kombination wie die vorige, wollte er sich den Oberbefehl nicht entreißen lassen; um das nicht wieder zu erleben, hatte er sich mit der Armee verbunden, ihre Anforderungen zu den seinen gemacht und sie zur feierlichen Zusage vermocht, auch seine Heerführung aufrecht zu halten. Darauf vornehmlich gingen seine Verabredungen im stillen, doch nicht ausschließlich: sie ordneten zugleich Teilnahme an der Festsetzung des Friedens, wie er mit den Kurfürsten beraten worden, an. — Wie nun aber, wenn am kaiserlichen Hofe die entgegengesetzten Ideen den Platz behielten, wenn man seinen Frieden verwarf, und seine Enthebung vom Generalat aussprach? Aus den Briefen Oñates[1]) ergiebt sich, daß Wallenstein seinen Frieden mit den Spaniern hätte machen können, wenn er sich ihrer Politik angeschlossen hätte: sie würden dann seine Größe genehmigt und selbst gefördert haben. Aber das war ihm unmöglich: er würde dann allen den Absichten, die er im Laufe des Lebens gefaßt hatte, absagen und sich den spanischen Tendenzen haben unterwerfen müssen. Wenn sie die Oberhand am kaiserlichen Hofe behielten, so war er ohne Zweifel entschlossen, sich gegen diesen selbst zur Wehr zu setzen. Er meinte das beste Recht zu haben, die ihm entgegengesetzte Faktion, die das deutsche Haus Österreich in sein Unglück führen werde, zu bekämpfen. Für diesen Fall gerüstet zu sein, hat er mit der großen europäischen Gegenmacht angeknüpft. Er war geneigt, nach dem Anerbieten der Emigranten, das auch bei manchen Katholiken Eingang fand, die böhmische Krone anzunehmen und mit Frankreich zu einer Umgestaltung der italienischen Verhältnisse zusammenzuwirken. Die Verbindung mit Sachsen war definitiv; die französische sehr eventuell; sie sollte erst dann eintreten, wenn die erste nicht zum Ziele führte. Nicht einmal der Gesichtspunkt, geschweige denn die Bedingungen waren verabredet."

Der einzige zeitgenössische Historiograph, dem die Archivalien des schwäbischen Reichskanzleramts zu unbeschränkter Verfügung standen, ja der unter der Ägide des Kanzlers selbst schrieb, urteilte mit den folgenden Worten über den feindlichen Wallenstein: „Seinem Herrn, dem römischen Kaiser hat er sich jederzeit treu erwiesen und denselben immerfort je größer und größer zu machen, sich äußerstes Fleißes bearbeitet. Daher wir nicht ohne Ursache zweifeln, ob er von Anfang der vorhabenden Traktaten es mit der Konspiration wider den Kaiser in rechtem Ernst gemeint . . . . . oder ob nicht der ganze Handel die Evangelischen zu betrügen und auszurotten, Trennungen unter ihnen anzurichten und also bei gegebener Gelegenheit denselben Abbruch zu thun, von ihm angesehen gewesen. Worüber er, weil der Scherz zu grob worden und gar zu extravagante, wunderliche Manieren in seinen Reden und Aktionen gebrauchet, beim Kaiser in Verdacht geraten, welcher von seinen Mißgönnern und Widerwärtigen dergestalt fomentiert worden und zugenommen, daß er endlich die Consilia, so er anfangs wider die Evangelischen listiglich und betrüglicherweise zum Schein geführet, hierdurch gleichsam genötigt und gezwungen im Ernst — wiewohl gar zu spät — ergreifen müssen."

Auf Grund der neuesten Geschichtsforschung urteilt R. v. Liliencron (Deutsche Rundschau, 1895 S. 226): „Das Endziel der vielen diplomatischen Schachzüge besteht in demjenigen Frieden, den Wallenstein für den allein möglichen und den Interessen des Reiches allein angemessenen,

[1]) Graf Oñate wurde im Oktober 1633 vom König Philipp IV. von Spanien zu diplomatischen Unterhandlungen nach Deutschland geschickt.

der Ehre Deutschlands allein würdigen hielt: Parität der Katholischen und Evangelischen im Reich; in Betreff der geistlichen Stifter der status quo vor dem Ausbruch des Krieges; Sturz der Jesuitenpartei; Trennung des österreichisch-spanischen Bündnisses mit seinen dynastisch-habsburgischen Zielen. Sicherung der reichsfürstlichen Libertät; Vertreibung aller Fremden mit Einschluß der Schweden vom Reichsboden und für Wallenstein selbst eine Krone mit Sitz im Kurfürstenkolleg. Das Letzte bildet bekanntlich einen der dunkelsten Punkte in Wallensteins Plan. Gewiß ist, daß er stets den Schweden wie den böhmischen Exulanten gegenüber die Miene annahm, als ob er sich mit der böhmischen Krone locken lasse. Ebenso gewiß ist aber auch, daß er wie in Schillers Tragödie, so auch in Wirklichkeit das letzte Wort hierüber nie gesprochen hat. Er war ein viel zu scharfsinniger Politiker, um nicht zu urteilen, daß ihn die böhmische Krone in einen niemals zu schlichtenden Widerspruch zu Österreich bringen müsse. . . . Ich teile vielmehr die von neueren Forschern aufgestellte Ansicht, daß sein persönliches Endziel die zur Zeit dem Bayernherzog übertragene pfälzische Kur mit der Rheinpfalz war. Damit warf er zugleich seinen gefährlichsten Feind im Reiche wieder aus dem Kurfürstenkolleg hinaus, und er selbst konnte eben hier zur Überwachung der Ausführung des Friedens zwischen den protestantischen und katholischen Kurfürsten eine ausschlaggebende Stimme gewinnen. Konnte nun dies alles unter Sachsens Vermittlung durch Verständigung mit den protestantischen Fürsten allein erreicht werden, dann war ihm dies das Erwünschte. War aber Sachsen nun einmal ohne die Schweden nicht zu haben, dann mußten die Schweden einstweilen mitgenommen werden, bis das Reich den Kaiser gezwungen hatte; sie hinterher im rechten Augenblick wieder bei Seite zu schieben, das war die leichtere der Schwierigkeiten. . . . Das Ganze war ein dämonischer, aber es war auch ein großartiger, ein weltgeschichtlicher Gedanke, einer jener Pläne, die in der Geschichte je nach dem Ausfall ein Verbrechen oder eine Großthat heißen."

Diese Sätze werden verdeutlichen können, wie der unbestimmte Hintergrund in der Geschichte und besonders in dem katastrophischen Ausgang des historischen Wallenstein vorzugsweise dazu angethan war, dem Schöpfer eines geschichtlichen Dramas innerhalb der Gebundenheit, welche der geschichtliche Stoff auferlegt, noch diejenige freie Bewegung zu ermöglichen, die für jedes dichterische Schaffen Lebensbedingung ist, wie er weiter aber auch zu einer psychologischen Behandlung und Vertiefung geradezu aufforderte. Denn auch das wird schon einer vorläufigen Gesamtauffassung deutlich werden, daß der Wallenstein auch in die Gattung der psychologischen Dramen gehört. Denn in erster Stelle in dem Hauptthelden Wallenstein selbst, aber auch in den nächst diesem bedeutendsten Trägern der Handlung: Max, Buttler und auch Thekla wird uns eine solche Fülle von anziehendsten Problemen, bedeutsamen Entwickelungen und erschütternden Krisen psychologischer Art vorgeführt, daß dem Reichtum an äußeren Handlungen aus dem großen geschichtlichen

Leben eine nicht minder große Fülle von hochdramatischen inneren Handlungen aus dem seelischen Leben zur Seite geht. Wenn ein vollendetes historisches Drama immer auch zu einem psychologischen werden wird, insofern es die großen Konflikte und Probleme des geschichtlichen Lebens im allgemeinen und seiner Helden im besonderen durch Aufdeckung der Tiefen des seelischen Lebens begründen wird, so gilt das im vollsten Umfange auch vom Wallenstein.

B. Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel). Es handelt sich auch hierbei nur um eine vorläufige Gesamtauffassung und um Feststellung der allgemeinsten Züge. Hauptträger der Handlung ist Wallenstein inmitten seiner Feldherren und seines Heeres; ihnen gegenüber steht anfangs als alleiniger Träger der Gegenhandlung Octavio; dann nach seiner Entfernung aus dem Lager von Pilsen tritt Buttler an seine Stelle als das Haupt der Gruppe der abtrünnigen Feldherrn, aber auch als ein unsichtbares Haupt des meuternden Heeres. Diese beiden Kreise erweitern sich dadurch, daß hinter Wallenstein und seiner Partei die Schweden, hinter Octavio und dessen Partei der Kaiser selbst, sein Haus und sein Volk stehen. Zu sichtbaren Typen werden dafür dort der Oberst Wrangel, hier der Kriegsrat von Questenberg; und da jener nur ein Abgesandter des Kanzlers Oxenstierna, Questenberg nur ein Abgesandter des Kaisers ist, so ragen als Träger einer unsichtbaren Handlung diese beiden Fürsten in die dramatische Handlung hinein. Da ferner der Kanzler und Wrangel nur Vollstrecker des Testamentes ihres großen Königs Gustav Adolf sind, so können auch Gustav Adolf selbst und der Kaiser in gewissem Sinne als Antagonisten in der Vertretung einer unsichtbaren Handlung aufgefaßt werden. Zwischen beide Parteien gestellt sind Max, der Sohn Octavios, Thekla, die Tochter Wallensteins, und in etwas andrer Weise auch ihre Mutter, die Herzogin von Friedland. — Es ist danach deutlich, daß Schiller hier in der großen Gesamt-Anlage[1]) jene früher mit Vorliebe angewendete Anordnung, welche eine steigende Reihe einander überragender Größen vorführte (s. oben S. 142), nicht mehr gewählt hat, sondern daß der Gegensatz zum durchgreifenden Prinzip geworden ist; d. h. die Hauptaufgabe ist ihm nicht mehr das Schauspiel einer stetigen Steigerung der Erhabenheit, sondern die Herausstellung gewaltiger Konflikte. Die weitere Durchführung dieses Prinzips im Einzelnen ist bei der Besprechung der Einzel-Dichtungen nachzuweisen. — Eben dieser Einzelbetrachtung muß auch die Nachweisung der Haupt- und Nebenmotive der Dichtung vorbehalten bleiben. Nur darauf ist von Anfang an hinzuweisen, daß auch hier, wie im Don Carlos (s. oben S. 143) politische Geschichte und Familiengeschichte sich verbinden, nur daß hier die letztere nicht von vornherein in voller Selbständigkeit bestimmend in die große politische

[1]) Vergl. dagegen unten S. 203 die Bemerkung zum „Lager".

Handlung mit eingreift, vielmehr in diese zur Steigerung der erschütternden Wirkung mit hineinverstrickt wird. Im übrigen werden auch hier, wie im Don Carlos, die Motive aus dem Kreise des politischen Lebens (so ausschließlich im Lager), der Familiengeschichte (so in den Piccolomini und in Wallensteins Tod), sowie des Innenlebens (psychologische Motive) zu entnehmen sein.

C. Blick auf den Prolog. Der Vorbereitung auf das Verständnis der Dichtung sollte nach des Dichters Absicht der

Prolog

dienen; er wird auch in der unterrichtlichen Behandlung diesen Zweck zu erfüllen haben. Der Hinweis auf den äußeren Anlaß, den die Erneuerung des Theaters bietet (s. oben S. 193), die Hoffnung auf die Erneuerung der Schauspielkunst, die in der That vornehmlich von der Aufführung des Wallenstein ihren Ausgang nahm[1]), der Blick auf die Wende des Jahrhunderts (1798), welche den tiefen Grund der Menschheit aufregend, eine ganz neue Zeit mit neuen großen Zielen und Aufgaben vorzubereiten schien[2]), vermitteln im 1. Teil den Übergang zu dem Hauptgedanken, daß, wenn die Wirklichkeit zur Dichtung werde, die Kunst auf ihrer Schattenbühne sich von des Lebens Bühne nicht beschämen lassen dürfe, sondern auch einen höheren Flug versuchen müsse: Hinweis auf die Notwendigkeit einer Erneuerung der dramatischen Dichtung. Damit wird die geistige Verwandtschaft des Stoffes, den der Dichter im Wallenstein behandelt, mit dem allgemeinen zeitgeschichtlichen Leben angedeutet („Zerfallen sehen wir in diesen Tagen die alte feste Form, die einst vor 150 Jahren ein willkommner Friede Europens Reichen gab"), uns aber zugleich ein Recht gegeben, auch bei der unmittelbar darauf folgenden Charakteristik Wallensteins an die verwandte Natur Napoleon Bonapartes zu denken, der damals seine große

---

[1]) Goethe und Schiller fingen an, „die Bühne als ein Mittel für die Kunstbildung der Nation zu behandeln. . . . . Die Wirkung der Aufführung des Wallenstein war ungeheuer, und die weimarische Bühne schien es wirklich zu einem neuen und großen Stil dramatischer Darstellung gebracht zu haben." Lewes, Goethes Leben und Werke. VI. Buch 5. Abschnitt. Der in Str. 2 des Prologs genannte „edle Meister", der „die Zuschauer in die heitern Höhen seiner Kunst durch seinen Schöpfergenius entzückte", ist Iffland, welcher im Jahre 1796 in vierzehn Gastrollen in Weimar aufgetreten war. Wenn dann weiter gesagt wird: es „möge dieses Raumes Würde die Würdigsten in unsre Mitte ziehen, und eine Hoffnung, die wir lang' gehegt, sich uns in glänzender Erfüllung zeigen", so bezieht sich dieser Wunsch auf den berühmtesten Schauspieler der damaligen Zeit, Schröder in Hamburg. — Daß die Anforderungen der beiden Dichterheroen an die Schauspielkunst allzuhoch gespannt waren, wenn diese von einem einseitigen Naturalismus und Realismus, der die schöne Wirklichkeit suchte, zu dem vielleicht auch etwas einseitigen Idealismus einer die schöne Wahrheit künstlerisch suchenden Klassizität übergehen sollte, hat Lewes a. a. O. unter Berufung auf Devrients Geschichte der Schauspielkunst dargethan.

[2]) Vergl. das Gedicht Schillers: Der Antritt des neuen Jahrhunderts.

Siegeslaufbahn bereits begonnen hatte[1]), und später als „Schöpfer kühner Heere, des Lagers Abgott und der Länder Geißel, des Glückes abenteuerlicher Sohn“ eine Reihe der vom Dichter dem Wallenstein gegebenen Züge so überraschend treu wiederspiegeln sollte. Aber diese zeitgeschichtliche Färbung ist hier in dem Wallenstein nicht wie in die früheren Dramen absichtlich hineingetragen, um gewisse subjektive Ideen des Dichters oder Lieblingsanschauungen der Gegenwart zum Ausdruck zu bringen und zu verkündigen, sondern sie ergiebt sich aus einer ganz sachlichen Übereinstimmung beider Zeitalter und ihrer Verhältnisse. Zugleich werden schon in diesen Übergangs-Strophen gewisse allgemeine Ziele und Aufgaben (Motive) des Wallenstein-Dramas angedeutet. Der „höhere Schauplatz“, auf welchen der Dichter den Zuschauer aus des „Bürgerlebens engem Kreis“ versetzen will, ist der des geschichtlichen Lebens. Er hat sie auch früher schon in dasselbe hineingeführt, im Fiesco und Don Carlos, aber nicht so, daß eine dichterisch-objektive Darstellung des geschichtlichen Lebens Hauptzweck gewesen wäre. Der „große Gegenstand“ wird auch im Drama „den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen“ vermögen, dadurch daß es als psychologisches Drama in die Tiefen des Seelenlebens der Völker, Stände, Parteien, sowie der einzelnen Helden hineinzuführen sucht. Auch das Drama wird einen „Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel vor Augen stellen“, und zeigen, wie um „der Menschheit große Gegenstände“, um „Herrschaft und um Freiheit“ von beiden Parteien gerungen wird: von seiten Wallensteins um die Behauptung des Rechtes und der Freiheit einer genialen Persönlichkeit, sowie um die Herrschaft eines seiner Übermacht sich bewußten Helden; von seiten der Kaiserlichen um die Freiheit gegen die Überhebung einer Einzelpersönlichkeit, sowie um die Herrschaft einer geschichtlich gewordenen und durch dieses historische Recht festgewurzelten Fürstenmacht.

Der 2. Teil, zugleich der Hauptteil des Prologs, ist zunächst ein Prolog zur ganzen Wallenstein-Trilogie (Abschnitt A), sodann im besonderen zum Lager (Abschnitt B). — Der Abschnitt A bezeichnet die Zeit der Handlung nach Jahr (Winter von 1633 auf 1634), Zeitabschnitt (Mitte des 30 jährigen Krieges), Zeitlage („Zeitgrund“; ein verheerender Krieg; allgemeine Gärung und Verwilderung, wo „keine Friedenshoffnung strahlt von ferne“). Weiter wird der Schauplatz der Handlung im weitesten Sinne angegeben („in trüben Massen gäret noch die Welt; . . . . ein Tummelplatz von Waffen ist das Reich“) und andeutungsweise auch der engere Schauplatz der eigentlichen dramatischen

[1]) General Bonaparte hatte nach dem siegreichen Feldzug in Italien (1796) und nach dem für ihn so ruhmvollen Frieden von Campo-Formio (1797) die Expedition nach Ägypten unternommen (1798—99). Im Jahre 1798, dem Jahre des Prologs, war die sogenannte 2. Koalition gebildet von England Österreich, Rußland, der Pforte und Neapel gegen Frankreich; es stritten jene für die Freiheit, dieses für die Herrschaft.

Handlung („und rohe Horden lagern sich auf dem verheerten Boden", d. h. Böhmens). Es folgt in allgemeinster Fassung die Angabe des Inhalts der Haupthandlung: „ein Unternehmen kühnen Übermuts" mit der Hinweisung auf die frevle Überhebung (*ὕβρις*), eine der Wurzeln, aus welchen das Tragische herauswächst. Nun wird der Hauptheld eingeführt und in großen Zügen charakterisiert („ein verwegner Charakter, der Schöpfer kühner Heere" u. s. w. siehe oben), aber sofort auch der innere Widerspruch seiner Stellung aufgedeckt („die Stütze und der Schrecken seines Kaisers"), das Werden und die Art seiner Schuld bezeichnet[1]), womit zugleich dann auch das Hauptmotiv der ganzen Dichtung angegeben ist. Da „sein Charakterbild von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, in der Geschichte schwankt", ein fertiges und festes historisches Gepräge also noch nicht gewonnen hat, so ist es der dichterischen Intuition erleichtert, in gewisser Freiheit ein Bild des Helden schöpferisch zu gestalten. Dieser schöpferischen Gestaltung wird ein dreifaches eigentümlich sein: a) psychologische Vertiefung, die den Helden unserm „Herzen menschlich näher bringt" (Hindeutung auf die Gattung des Dramas, als eines nicht nur historischen, sondern auch psychologischen); b) Zurückführen des Extremen in der Wirklichkeit zu dem künstlerischen Maß der Wahrheit[2]) und zu derjenigen Natur, welche die Frucht vollendeter Kunstmäßigkeit ist (vergl. oben S. 189); endlich (c) die Hinweisung darauf, daß der Untergang des Helden das Ergebnis nicht nur eigner Verschuldung, sondern auch einer echt tragischen Schicksalsverflechtung ist. Denn so sind die Worte zu deuten: „sie (die Kunst) sieht den Menschen in des Lebens Drang und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu". Diese Worte enthalten allerdings auch eine Beziehung auf den astrologischen Glauben Wallensteins, dem er eine so bedeutsame Einwirkung auf seine Entschließungen zugesteht und der sich schließlich doch als eine Art fatalistischen Bannes erweist — aber sie empfangen eine weitere Erklärung durch das Bekenntnis Schillers in einem Briefe an Goethe vom 28. Novbr. 1796: „Auch ist das Proton Pseudos in der Katastrophe," schreibt er, „wodurch sie für eine tragische Entwickelung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet hier aber einigermaßen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat, als der Mensch, daß er zu Grunde geht." Diesem Schicksal, das er blind in den Sternen glaubt lesen zu können, und das doch über den

---

[1]) „Des Glückes abenteuerlicher Sohn,
Der von der Zeiten Gunst emporgetragen,
Der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg
Und ungesättigt immer weiter strebend
Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel."

[2]) „Denn jedes Äußerste führt sie, die alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück."

Sternen seinen erhabnen Weg geht, wird ein Anteil an dem katastrophischen Geschick des Helden zugestanden und damit ein Haupterfordernis des wahrhaft Tragischen erfüllt (vergl. oben S. 180).

Abschnitt B. Der Prolog zum Lager. Dasselbe wird als Exposition zur ganzen Trilogie deutlich bezeichnet, wenn als Inhalt angegeben wird: die Vorführung der „fremden kriegerischen Bühne, die der Held mit seinen Thaten bald erfüllen soll", wenn er das erste in der Reihe von Gemälden genannt wird, welches auf das Ziel „des großen Gegenstandes", auf das Erscheinen des Helden selbst, dessen Geist die Scharen des Lagers beseelt, aber auch auf das Verständnis seines Verbrechens vorbereiten soll: „denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt; sein Lager nur erkläret sein Verbrechen" (nähere Bestimmung des oben zu Abschnitt A schon angedeuteten Motivs). Auch hier endlich soll das Maß der künstlerischen Form das Maßlose der rauhen Wirklichkeit begrenzend verschönen und „das düstere Bild der Wirklichkeit"[1]) in das heitere Reich der Kunst hinüberspielen durch die Benutzung des „alten deutschen Rechtes" auf „des Reimes Spiel".

A. Wallensteins Lager[2]).

Vorfragen. 1. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung. (Spiel und Gegenspiel.) Es treten zunächst weniger die Gegensätze, als die Mannigfaltigkeit in dem Kreise der handelnden Personen entgegen. Derselbe umfaßt die Stände, vorwiegend der Soldaten, aber in einzelnen Typen auch der Bürger, Bauern und der Geistlichkeit (Kapuziner); selbst der Lehrstand (Soldaten-Schulmeister) ist nicht ganz vergessen. Bürger, Bauern und Kapuziner stellen allerdings dann auch einen Gegensatz zur Armee dar und zwar in mannigfacher Abstufung: der Bürger den ohnmächtig und hilflos jammernden, der Bauer den durch Druck sittlich verkommenen und diesen Druck durch Betrug vergeltenden, der Kapuziner den mit fanatischer Strafrede, wenn auch umsonst, rügenden Gegner. — Den Kreis der Soldaten wiederum belebt neue Mannigfaltigkeit; man unterscheidet: die Nationalitäten: der Katalog Sz. 11 zählt auf: Soldaten aus Hibernien, Belgien (Wallonen), Welschland, Schwaben (Buchau am Federsee), aus der Schwyz, Wismar und Eger; außerdem werden genannt Böhmen, Kroaten, Tiroler, Lothringer, Schottländer und ein Holsteiner (aus

1) Im Text: „der Wahrheit"; aber das Wort ist dort im Sinne von „Wirklichkeit" genommen. Diese wird eben durch die künstlerische Form zu einem idealisierten Bilde der Wahrheit; der Dichter schafft insofern eine „Täuschung", zerstört aber, es verschmähend, diesen Schein betrüglich unterzuschieben, jene Täuschung selbst durch die ganz neue, ungewohnte und der Wirklichkeit des Lebens nicht angehörige Form des gereimten deutschen Knüttelverses.

2) Litteratur: A. Denecke, Über Wallensteins Lager, Ztschr. f. d. deutschen Unterricht 1891; K. Fischer, Schiller als Komiker, Frankfurt 1861.

Itzehoe); — die Truppengattungen: Scharfschützen, Arkebusiere, Konstabler d. h. Kanoniere, Karabiniere, reitende Jäger, Dragoner, Ulanen, Kürassiere; es überwiegt in der Armee, die in raschem Wechsel Europa von einem Ende zum andern durchzieht, die bewegliche Reiterei; — die Rangstufen vom Rekruten, Gemeinen, Trompeter und Hoboisten bis zum Höchst-Kommandierenden dieser niederen Kreise, dem Wachtmeister; — die Charaktertypen ganzer Truppengattungen: die einfältigen, gierig auf Beutemachen gerichteten und als Kanonenfutter „verachteten" Kroaten des verschuldeten Isolani; die zügellosen und nomadenhaft durch die Welt schweifenden Holkischen Jäger, die gesetzten und im Garnisonleben bürgerlich-freundlich gewordenen Arkebusiere Tiefenbachs, die schlichten und dem Landesherrn treu ergebenen tirolischen Schützen, die lustigen, aber zugleich mutigen lothringischen Scharfschützen, die „des Glückes Stern" entschlossen folgenden, die Fortuna keck herausfordernden irischen Dragoner Buttlers, die böhmischen Regimenter Terzkys, „das resoluteste Korps im Lager", welche als „des Friedländers Regiment" einen Vorrang beanspruchen (Wachtmeister, Trompeter, Konstabler), endlich die wallonischen Kürassiere Pappenheims, die unter des jungen Piccolomini Führung sich durch Tapferkeit und edle Haltung thatsächlich eine bevorzugte Stellung in der Armee errungen haben; — die Charaktertypen einzelner Soldaten, welche durch ihre verschiedenartige Auffassung von Soldaten-Leben und -Stand das Gepräge erhalten: von der gemeinen (Kroat), gleichgültigen und nichtssagenden (Ulanen[1]), der leichtlebigen (Scharfschützen) und leichtfertigen (2. Jäger) zur gehaltvolleren des 1. Jägers, der gehaltvollen aber subalternen des Wachtmeisters, der loyalen des 1. Arkebusiers bis zur idealen Auffassung des 1. Kürassiers (hier also im kleinen Verwendung des oft genannten Lieblingsmotivs Schillers s. oben S. 142: steigende Reihe einander überragender Größen). — Der Kreis erweitert sich durch die Marketenderin und Aufwärterin, die Soldaten-Jungen und den Soldaten-Schulmeister. So stellt die Armee ein geschlossenes Ganze dar, eine große Gemeinschaft, die sich selbst erzeugt[2]), vom Feldherrn geworben, zusammengehalten und beseelt wird, ein Reich im Reiche, einen Staat im Staate. Sie selbst als Ganzes wird nun auch gleichsam als eine Kollektiv-Person Hauptträger, ja fast ausschließlich Träger der Handlung.

Indessen kann hier die Frage aufgeworfen werden, ob und inwieweit in Wallensteins Lager überhaupt eine Handlung als Entwickelung vorgeführt wird? Und in der That scheint, was zunächst in diesem „Vorspiel" uns entgegentritt, nur ein Situationsgemälde zu sein, als Teil der Exposition zur ganzen Trilogie.[3]) Auch wird das Lager von Schiller so gekennzeichnet. „Der Prolog" [d. h. das Lager], schreibt er an Goethe (den 18. Septbr. 1798), „muß als Charakter- und Sittengemälde,

---

[1]) Nur einmal sagt er etwas, ein derbes Wort gutmütiger Teilnahme, Sz. 2.

[2]) „Die Armee sich immer neu muß gebären." Sz. 5.

[3]) Hettner a. a. O. II, S. 252 nennt es ein historisches Genrebild ohne fortschreitende Handlung (!?).

wenn er für sich allein stehen soll, noch etwas mehr Vollständigkeit und Reichtum erhalten, um auch wirklich eine gewisse Existenz zu versinnlichen." „Ich denke," heißt es dann in einem Briefe an ebendenselben (21. Septbr. 1798), „es soll in der Gestalt, die es jetzt bekommt, als ein lebhaftes Gemälde eines historischen Moments und einer gewissen soldatischen Existenz ganz gut auf sich selber stehen können." Ein Kriegs- und Lagergemälde, das ein Ganzes für sich ausmacht, nennt er es in einem Brief an Iffland. Wenn Schiller aber weiter in dem ersten der genannten Briefe seine Absicht andeutet, die Vervollkommnung dieser Einzeldichtung zu einem selbständigen Ganzen nachträglich auch dadurch zu erreichen, daß er „dem Zuschauer die Möglichkeit erschwere, über der Menge der Figuren und einzelner Schilderungen einen Faden zu verfolgen und sich einen Begriff von der Handlung zu bilden, die darin vorkommt"[1]) — so wird damit doch der ursprüngliche Vorsatz, auch in das Lager die Entwickelung einer Handlung hineinzutragen, zugestanden. Es bleibt daher die Aufgabe, diese Entwicklung der Handlung, sowie die Hauptträger derselben innerhalb des Situationsgemäldes nachzuweisen. Leicht unterscheidet man[2]) nebenhergehende Handlungen untergeordneter Art, welche die Zeichnung des ganzen Situationsgemäldes auszuführen und zu beleben bestimmt sind — ein Kroat wird geprellt Szene 3, ein Rekrut geworben Sz. 7, ein Bauer gemißhandelt Sz. 9 und 10 vorbereitet durch Sz. 1 — sodann eine Haupthandlung, die sich stetig einem Ziele zu bewegt: der Erklärung des Heeres für Wallenstein. Die Höhe dieser Haupthandlung liegt in dem Beschluß der Selbsthilfe, betreffend das durch den jungen Piccolomini dem Kaiser einzureichende Promemoria (Szene 11 g. E.). Hauptträger dieser Haupthandlung ist der erste Kürassier, in niederer Sphäre das Abbild des jungen Piccolomini. Mit seinem Auftreten beginnt die eigentliche Entwickelung dieser Haupthandlung. Treibendes Element für diese Entwickelung aber ist die Nachricht, daß ein Teil des Heeres dem Kommando Wallensteins entzogen und in die Niederlande geliehen werden solle. Dem ersten Kürassier steht unterstützend zur Seite als zweiter Hauptträger der Wachtmeister, die in das Grobe gezeichnete Kopie Wallensteins. Vertreter der Gegenhandlung aber ist der erste Arkebusier, der die Partei des Kaisers ergreift und vor dem entscheidenden Schritt sich von „der Sozietät" trennt. So zieht sich die Haupthandlung schließlich zu einer That anwachsend durch das Situationsgemälde hindurch, das zugleich als Stimmungsgemälde teils zur Vorbereitung, teils zur Förderung dieser Handlung dient. Auch hier werden einige (zwei) erregende Momente eingeführt: 1. die Nachricht von der bedeutsamen Ankunft der Herzogin und des fürstlichen Fräuleins, von der vielsagenden

[1]) d. h. er wünschte den Torso der Handlung, die im Lager nur vorbereitender Art bleibt, durch reichere Überkleidung zu verdecken.

[2]) Das didaktische Mittel ist auch hier wieder ein Vorblick zur Vermittlung einer vorläufigen Gesamt-Auffassung; vergl. Abt. I, S. 226, 287.

Zusammenkunft der Generale und Kommandanten und von der verdächtigen Anwesenheit der alten Perücke aus Wien, Questenbergs (Sz. 2); 2. die Botschaft von der Einnahme Regensburgs (Sz. 4.) Beide Nachrichten regen die Stimmung auf und werden Vorspiel zu der in Sz. 11 folgenden neuen Botschaft. Endlich heben sich innerhalb des großen Situationsgemäldes, das den allgemeinen „Zeitgrund" zeichnen will, einige besondere kleine Situationsgemälde ab: a) das Genrebild aus dem Lagerleben in Sz. 5 mit der Hinweisung auf das Feldlager als einen Staat im Staat; b) das Gespräch der um den Wachtmeister sich gruppierenden Soldaten in Sz. 6, welche ihre verschiedenen Auffassungen von dem Soldatenleben austauschen, schließlich aber unwillkürlich zu einer bewundernden Lobrede auf die wunderbare Persönlichkeit Wallensteins gelangen; c) im Gegensatz dazu die Kapuzinerpredigt, die in eine Schmährede auf Wallenstein ausläuft und somit zur Vertretung der Gegenhandlung wird (Sz. 8); d) die Gruppe am Schluß von Sz. 11 mit dem Lebehoch und Soldatenlied.

Daraus ergiebt sich folgender allgemeiner Aufriß der gesamten im Lager dargestellten Handlung:

I. Einzelne Situations- und Stimmungsbilder.

1. Sz. 5: Lagerleben im Genrebilde.
2. Sz. 6: Die Unterhaltung der um den Wachtmeister versammelten Gruppe.
3. Sz. 8: Die Kapuzinerpredigt und ihre Aufnahme.
4. Sz. 11: Schluß. Das Lebehoch und der Gesang des Reiterliedes.

Dazwischen als erregende Momente:

1. Sz. 2: Die Nachricht von der Ankunft der Herzogin, der Zusammenkunft der Generale, dem Erscheinen Questenbergs.
2. Sz. 4: Die Botschaft von der Einnahme Regensburgs.

II. Handlungen.

A. Nebenhandlungen.

1. Sz. 3: Ein Kroat geprellt.
2. Sz. 7: Ein Rekrut geworben.
3. Sz. 9 und 10 (vorbereitet durch Sz. 1): Ein Bauer gemißhandelt.

B. Haupthandlung.

Sz. 11: Beschluß der Selbsthilfe, der Einreichung des Promemoria auf Veranlassung des ersten Kürassiers.

Dazwischen als erregendes Moment:

Sz. 11: Die Nachricht von der Absicht, das Heer Wallensteins zu schwächen.

Die Szenengruppe von Szene 1—5 kann als eine Art von Exposition zum Lager aufgefaßt werden, insofern sie im allgemeinen in das Lagerleben einführt durch das Situationsbild in Sz. 5, durch zwei Nebenhandlungen, von denen die eine in Sz. 1 vorbereitet, die andere in Sz. 3 dargestellt wird, endlich durch zwei die Stimmung bereits erregende Momente in Sz. 2 und 4. Im übrigen heben sich als weitere Szenen-

gruppen ab die Sz. 6—10 und die eine Zahl von Einzelmomenten in sich schließende große Sz. 11. Weiter ist deutlich, daß, wenn das Verhältnis der Truppen zu Wallenstein Mittelpunkt und der Entschluß der Selbsthilfe Höhepunkt des ganzen Vorspiels ist, die Sz. 6 (das zweite Situationsbild) auch als eine Vorbereitung auf Sz. 11 angesehen werden kann und diese beiden Szenen mit ihrem Gegenstück der Kapuzinerpredigt in Sz. 8 als Hauptszenen gelten müssen.

2. **Zur Einzelbetrachtung.**[1]) 1. Szenengruppe. Sz. 1—5 die Exposition. — Sz. 1. Die Schilderung in dem Munde des Bauern führt das Wort des Prologs aus: „Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles, straflose Frechheit spricht den Sitten Hohn.“ Urteil des Volkes (vox populi) über die Armee im ganzen — unablässig strömen neue Völker herzu, das Elend mehrend, welchem der Bauer erliegt — sowie über einzelne Truppenteile: die lustigen Scharfschützen aus Tirol und die sich fürnehm dünkenden Karabiniere Terzkas, welche zwar einheimische Böhmen, aber just die schlimmsten sind, weil sie auf ihre Sonderstellung pochen als des Friedländers Regiment. Die entsittlichende Wirkung dieser Zustände auf das Volk, das zur Notwehr getrieben die Gewaltthat mit Lug und Trug erwidert. Das Volksurteil über den inneren Widerspruch, der in einem so straflos frechen Gebaren von Truppen liegt, welche sich kaiserliche nennen. Anfang der Charakteristik des ganzen „Zeitgrundes“. — Sz. 2. Angabe des Ortes (Pilsen). Hinweisung auf sich vorbereitende bedeutsame Ereignisse (das erste erregende Moment siehe oben S. 205). Erster Beitrag zur Charakteristik Wallensteins („sie fürchten des Friedländers heimlich Gesicht“), zur Erklärung seiner Stärke („aber wir halten ihn aufrecht, wir u. s. f.“), aber auch zur Erklärung der Grundlage dieser Stärke (ihr persönliches Verhältnis zu ihm).[2]) Erste Hinweisung auf den Konflikt: „er ist ihnen zu hoch gestiegen, möchten ihn gern herunterkriegen“. — Ein Widerspruch besteht zwischen der Hinweisung des Wachtmeisters auf „die doppelte Löhnung“ und der späteren Äußerung des zu demselben Regiment gehörigen Trompeters in Sz. 11, daß man „seit 40 Wochen die Löhnung immer umsonst versprochen“ (vergl. Picc. II, 7.) Nach Bellermann a. a. O. S. 151 erklärt sich die Sache offenbar so, „daß heute zur Feier der Ankunft der Herzogin Wallenstein den Truppen den doppelten Betrag einer Tageslöhnung aus seiner Tasche gegeben hat, während sie ihre eigentliche Besoldung vom Kaiser nicht erhalten.“ (Über das Lehrreiche derartiger Widersprüche vergl. im übrigen auch die Bemerkung oben S. 183.) — Sz. 4. Regensburg wurde am 14. Novbr. 1633

---

[1]) Nach der vorbereitenden Vorbesprechung und da anderes dem Rückblick vorbehalten wird, genügen hier wenige Bemerkungen.

[2]) Wir „sind ihm ergeben und gewogen,
Hat er uns selbst doch herangezogen.
Alle Hauptleute setzt' er ein,
Sind alle mit Leib und Leben sein.“

genommen; der Dichter läßt hier das geschichtliche Verhältnis außer acht, da die Handlung des Lagers in die zweite Hälfte des Februar auf den gleichen Tag wie die ersten Aufzüge der „Piccolomini“ zu setzen sind. Über die ganze Zeitrechnung vergl. Bellermann a. a. O. II, S. 22. Die Nachricht von der Einnahme von Regensburg ist Vorläufer der verhängnisvollen Botschaft von der Einnahme Prags in Wallensteins Tod III, 10. — Sz. 5. Neuer Beitrag zur Kenntnis des Schauplatzes der Handlung in ihrer weitesten Ausdehnung und Einblick in die Ausdehnung des ganzen Kriegstheaters. Dasselbe wird geographisch bestimmt und begrenzt durch die Namen Glückstadt, Temesvar, Stralsund, Mantua, Gent, hat sich nun aber zusammengezogen zum Schauplatz „im böhmischen Land“. — Des Fürsten, d. h. Wallensteins Autorität ragt auch hier herein: „ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld“.

2. Szenengruppe. Sz. 6—10. — Sz. 6. Neue Hervorhebung des Schauplatzes von Böhmen[1]); das Heer nimmt Besitz von dem künftigen Kronland seines Heerführers Wallenstein. — Weitere Beiträge zur Kenntnis: des großen Kriegstheaters (Baireuth, Vogtland, Sachsen, Westfalen), der stets wechselnden Zusammensetzung des Heeres (der 1. Jäger diente vorher bei Gustav Adolf, Tilly, den Sachsen, der 1. Kürassier vorher der hispanischen Monarchie, der Republik Venedig, dem Königreich Napoli); der Vorgeschichte: Tillys Vergangenheit, die Zerstörung Magdeburgs, „die Leipziger Fatalität“, d. h. die Schlacht bei Breitenfeld, „die Affaire bei Lützen“. Beiträge zur Charakteristik einzelner Truppenteile: der Holkischen Jäger, des Friedländischen Regiments, sowie einzelner Typen des Soldatenstandes (1. Jäger, Wachtmeister). Grundzüge zu dem Charakterbilde Gustav Adolfs (strenge Mannszucht, Gottesfurcht) und Wallensteins: eine geistesmächtige, geniale, große Persönlichkeit, welche ihren Geist unwillkürlich dem Ganzen mitzuteilen weiß, und dadurch den echten Korpsgeist erzeugt[2]); ein geborener Führer und Feldherr, der auch das Glück zu bannen versteht, daß es ihm stehen muß; eine dämonische Natur, welche „in den Sternen die künftigen Dinge, die nahen und fernen, zu lesen“ vermag und gefeit ist gegen Gefahr und Tod, weil sie „unter dem Schutz besonderer Mächte steht“, eine Natur endlich, die infolge aller dieser Eigenschaften sich als Übermensch fühlt und zur vermessenen Überhebung (*ὕβρις*) sich neigt. Hinweisung auf den Konflikt: „der Feldherr darf kühn wegschreiten über der Fürsten Haupt“; „er führt's Kommando nicht wie ein Amt“, d. h. er führt es aus der Vollmacht und dem Recht seiner genialen Persönlichkeit, auch „nicht aus der Gewalt, die vom Kaiser stammt“, und „nicht zu des Landes Schirm und Schutz“, sondern nur „um ein

---

[1]) „Willkommen in Böhmen.“ . . . „Da kamt ihr ja eben recht zur böhmischen Beute.“

[2]) „Und der Geist, der im ganzen Korps thut leben
Reißet gewaltig, wie Windesweben,
Auch den untersten Reiter mit.“

Reich von Soldaten zu gründen". Die Gefahr in solcher Anschauung des Volkes und der Armee, vollends wenn sie in die Auffassung übergeht, Zweck der Übermacht Wallensteins sei, „die Welt anzustecken und zu entzünden, sich alles zu vermessen und zu unterwinden", wenn sie zurückwirkend sich dem Heere selbst mitteilt[1]) und sich etwa auch in diesem das dämonische Gefühl festsetzt, daß, wer unter seinem Zeichen fechte, gefeit sei, weil auch er dann unter besonderen Mächten stehe. Endlich wird eben dadurch schon jetzt in uns die Erwartung vorbereitet und erregt, daß solcher Vermessenheit (ὕβρις) die Nemesis unzweifelhaft folgen werde, und daß deshalb auch der dämonische Bann des Glückes kein dauernder sein werde. So wirkt das Wort des 2. Jägers: „ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um", schon jetzt fast wie tragische Ironie.

Sz. 7. In Ergänzung der Erzählung des 1. Jägers in Sz. 6 wird an einem thatsächlichen Beispiel gezeigt, welche Anziehungskraft die Armee ausübt und auf welche Weise sie sich fort und fort ergänzt. Das Lockende ist die „Fortuna", der „Kriegsgöttin" Gunst, die den einfachsten Mann aus der Niedrigkeit zu den höchsten Ehren erheben kann. Denn vor ihm liegt die Weltkugel offen. Reihe dieser Ehren: der Korporalstock des Wachtmeisters, der Oberbefehl eines Korps, wie er Buttler, dem einstigen Genossen des Wachtmeisters, dem jetzigen General-Major zu teil geworden ist; die fürstliche Stellung des Friedländers, der, weil er der Kriegsgöttin vertraute, nun nach dem Kaiser der nächste Mann ist. Erhabenheit des fürnehmen Standes der Soldaten, „der würdigen Menge" über die „träge und dumme" philiströse Masse der übrigen Stände. Erste Einführung der für die Weiterentwickelung der Handlung so bedeutsamen Persönlichkeit Buttlers; weitere Beiträge zur Charakteristik Wallensteins und zur Kenntnis seiner Vorgeschichte.

Sz. 8. Gegensatz und Peripetie zu den voraufgehenden Szenen 6 und 7. Einführung eines Vertreters der klerikalen Gegenpartei, zu welcher im besonderen die Kapuziner gehörten, vgl. Picc. I, 2 und V, 2.[2]) Ein Kapuziner ist der Pater Quiroga, der Beichtvater der Kaiserin, vergl. Picc. IV, 5. — Gliederung der Kapuzinerpredigt: A. Schilderung des allgemeinen Notstandes[3]) (narratio). B. Darlegung der Gründe (causae; argumentatio).[4]) 1. Die Sünden und Laster der Offiziere und Soldaten. a) Gottlosigkeit. b) Verachtung des 7. Gebotes. 2. Die Sünden des Heerführers Wallenstein. — Einzelnes: Wir erfahren, daß

[1]) „Da tret' ich auf mit beherztem Schritt,
Darf über den Bürger kühn wegschreiten u. s. w."

[2]) „Sollte das Soldatenpathos nicht weiter ausgesponnen werden, was die lebendige und schlagende Wirkung geschwächt hätte, so war das Beste, diese Wirkung durch einen dramatischen Contrast zu verstärken. Es mußte aus einer ganz anderen Gegend der menschlichen Natur ein dem soldatischen ganz fremdartiges Pathos eingeführt werden, im schneidenden Gegensatz zur Sippschaft des Lagers, . . . das ist der unvergleichliche Kapuziner." Kuno Fischer a. a. O. S. 88.

[3]) „Es ist eine Zeit der Thränen und Not."

[4]) „Woher kommt das? Das will ich euch verkünden."

die Handlung des „Lagers“ auf einen Sonntag fällt[1]); diese nähere Zeitbestimmung erklärt zugleich die besondere Ausgelassenheit der feiernden Lagertruppen. — Die Schilderung des Notstandes wird zu einer Anklagerede gegen Wallenstein[2]) und zu einem Vorläufer der ähnlichen Anklagen Questenbergs in Picc. I, 2 und II, 7, die Deutung der Zeichen am Himmel (des Kometen) zu einer Art Gegenstück zu den astrologischen Deutungen Wallensteins. — Die Idee zur Kapuzinerpredigt stammt von Schiller[3]); dann schickte ihm Goethe einen Band des „Pater Abraham, der ihn gewiß gleich zu der Kapuziner-Predigt begeistern werde“ (Brief vom 5. Oktober 1798), und Schiller findet, daß dieser Pater Abraham ein prächtiges Original sei, vor dem man Respekt bekommen müsse; es sei eine interessante und keineswegs leichte Aufgabe, es ihm zugleich in der Tollheit und in der Gescheitigkeit nach oder gar zuvor zu thun; indes werde er das Möglichste versuchen. — Abraham a Sancta Clara (eigentlich Ulr. Megerle) 1642—1709, geb. aus Schwaben, Augustiner-Barfüßer, Priester, D. der Theologie, zuletzt Hofprediger des Kaisers Leopold I. in Wien, „gehört zu den größten oratorischen Talenten, welche die deutsche Nation hervorgebracht hat“.[4]) Erfüllt von ehrlichem Hasse gegen jedes Laster in jedem Stande, des Hofes ebenso wie der Geistlichkeit, volkstümlich derb, wirksame Zusammen- und Gegenüberstellungen, besonders im Wortspiel suchend, bekundete er in seinen Reden urwüchsige Satire und höchstes dramatisches Leben. Über das Verhältnis der Arbeit Schillers zum Original, dem Traktat Abrahams „Auf, auf ihr Christen“, vergl. den Brief Schillers vom 8. Oktober 1798: „Da die Kapuzinerpredigt nur für ein paar Vorstellungen in Weimar bestimmt ist, und ich mir zu einer andern, die ordentlich gelten soll, noch Zeit nehmen werde, so habe ich kein Bedenken getragen, mein würdiges Vorbild in vielen Stellen bloß zu übersetzen und in andern zu kopieren. Den Geist glaube ich so ziemlich getroffen zu haben.[5]) — Auch auf die zügellose

[1]) „Treibt man so mit dem Sonntag Spott?“ — Freilich stimmt dazu nicht recht, daß der Soldatenschulmeister ruft: „Fort, in die Feldschule! Marsch, ihr Buben!“ (Sz. 5). Über solche Widersprüche s. oben S. 183, 206.

[2]) „Was steht ihr hier und legt die Hände in Schoß?
Die Kriegsfurie ist an der Donau los,
Das Bollwerk des Bayerlands ist gefallen,
Regensburg ist in des Feindes Krallen,
Und die Armee liegt hier in Böhmen.“

[3]) Brief an Goethe vom 21. Septbr. 1798: „So ist ein Kapuziner hineingekommen, der den Kroaten predigt; denn gerade dieser Charakterzug der Zeit und des Platzes hatte mir noch gefehlt.“

[4]) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur. S. 338.

[5]) Da die Vergleichung lehrreich ist, setzen wir die betr. Hauptstellen des Originals nach dem Citat bei Düntzer a. a. O. S. 177 hierher: „Lebt man doch allerseits, als hätte der allmächtige Gott das chirargra und könnte nicht mehr darein schlagen. — Quid hic statis otiosi? Sollt fein beherzhaft nach dem Degen greifen. — Fort mit den Soldaten, die lieber mit den Mußgetallern als mit den Musketen, fort mit denjenigen Soldaten, die lieber mit den Decken, als mit dem Degen umgehen. Aus mit solchen Soldaten, die lieber zu Freßburg als zu Preßburg

Soldateska noch wirkt die Autorität des geistlichen Amtes, selbst wo es an das Possenhafte streift; aber darüber steht ihr doch die Autorität des Feldherrn, und die Geduld reißt, sobald seine Person geschmäht wird. Selbst der Rekrut schreitet da ein. Es ist bezeichnend, daß der Vertreter der Subordination, der Wachtmeister, hier schweigt, und daß die geistig am tiefsten stehenden Kroaten allein für den Kapuziner eintreten.

Sz. 9 und 10. Die Unterhaltung knüpft da an, wo sie am Schluß von Sz. 6 durch die Zwischenfälle von Sz. 7 und 8 abgebrochen war. Die Mitteilung des Wachtmeisters, daß Wallenstein Geräusch hasse und tiefste Nachtruhe nötig habe — die Sache wird hier in das volkstümlich Komische gezogen[1]) — ist Vorbereitung auf Wallensteins Tod V, 2 g. E., wo Buttler darauf die leichtere Ausführung des Mordplanes gründet. — Die neue Unterbrechung der kaum wieder aufgenommenen Unterhaltung ist bezeichnend für den ruhelosen Zustand des Lagerlebens. Daß dasselbe nicht aller Zucht entbehrt, zeigt der strenge Erlaß gegen das falsche Spiel und die Gewalt des Profoß (Präpositus), des einem Hauptmann an Rang gleichstehenden Vertreters der Regimentspolizei. Im übrigen bringt die kleine Szene im knappsten Rahmen zur Anschauung: das Elend der Desperation als Wirkung der soldatischen Willkür, die Roheit der einen,

---

in Garnison liegen. Nichts nutz sind die Soldaten — die lieber mit dem Sabiel als mit dem Sabel umspringen. — Vor vielen Jahren hero ist das römische Reich schier römisch arm worden durch stete Krieg; Elsaß ist ein Elendsaß worden, der Rheinstrom ist ein Peinstrom worden und andere Länder in Elender verkehrt worden. — Il peccato è la calamità della calamità. Die Sünde ist der Magnet, welcher das scharfe Eisen und Kriegsschwert in unsere Länder zieht. — Wer hat den Türk gezogen in Hungarn? Niemand anders als die Sünd; nach dem S im ABC folgt gleich das T, nach der Sünd folgt der Türk. — Ubi erit victoria, si Deus offenditur? Dann auch gar oft die Becher angenehmer als die Bücher. — Das Weib in dem Evangelio hat den verlorenen Groschen gesucht und gefunden; der Saul hat die Esel gesucht und gefunden; der Joseph hat seine saubern Brüder gesucht und gefunden; der aber Zucht und Ehrbarkeit u. s. w. — Zu dem h. Joanni, dem Täufer seind — etliche scrupulosi Soldaten getreten, sprechend: Was sollten dann wir thun? Worauf Jo. geantwortet: Thut niemand Überlast noch Gewalt. Contenti estote stipendiis vestris, und seind mit eurem Sold zufrieden. — Wann euch sollte von jedem Fluche ein Härlein ausgehn, so würd euch in einem Monat der Schädel so glatt, und so er auch der Absalons Strobel gleich wäre, als wie ein gesottener Kalbskopf. Wann auch der Himmel wäre ohne Wolken und von den güldenen Sonnenstrahlen ganz ausgeläutert, so muß doch bei euch Donner und Hagel allemal einschlagen. So man zu allen Wettern, welche euer Fluchzung ausbreitet, müßte die Glocken läuten, man könnte gleichsamb nicht Mesner genug herbeischaffen. — David war auch ein Soldat. — Ich vermeine ja nicht, daß man das Maul muß weiter aufsperren zu: Gott helfe dir! als: der Teufel hol' dich! — Du sollst nicht stehlen. Die Soldaten haben anstatt das nit das mit gesetzt: Du sollst mit stehlen! Es stecken demnach unter einer Pickelhauben viel Rauben und Klauben, als seien sie deshalb Kriegsleut genannt, damit sie allenthalben sollten etwas kriegen." — Die Worte: quid faciemus nos u. s. w. sind der Vulgata entnommen, wo es (Luk. 3, 14) heißt: Interrogabant autem eum milites dicentes: quid faciemus nos? Et ait illis: Neminem concutiatis neque calumniam faciatis et contenti estote stipendiis vestris.

[1]) „Besonders hat er gar kitzlichte Ohren u. s. w."

die wenn auch bedingt gehaltene Teilnahme der andern und mit ihr das gerechtere Urteil der vox populi.

Szeneneinheit von Sz. 11. Die Gliederung derselben: eine That eröffnet und schließt die Szene. Mit der ersten, der Befreiung des Bauern, führt sich der erste Kürassier ein; mit der letzten, der Anregung des Promemoria, wird er zum Haupthelden des Lagers. An jene Selbsteinführung des Kürassiers (1), welche ihn sofort als eine ungewöhnliche, ideal angelegte Natur kennzeichnet, schließt sich (2) seine nähere Einführung, sowie die seines Regiments und seines Führers Max Piccolomini durch die Wechselreden der Genossen. Dann folgt (3) als ein erregendes Moment die Nachricht von der beabsichtigten Teilung der Wallensteinschen Truppen, und verwandelt die bisherige Unterhaltung in einen (4) dramatischen Vorgang mit folgenden Punkten einer Entwickelung: a) Ausbruch einer allgemeinen Entrüstung; b) Rede des Wachtmeisters, der die Bedeutung und Tragweite der vom Hofe beschlossenen Maßregel darlegt; c) Rede des 1. Kürassiers, welcher die Folgerungen daraus zieht, auf den Willen seiner Kampfgenossen durch Hervorhebung idealer Momente einwirkt und damit den Entschluß, der zur That führt, vorbereitet[1]); d) endlich zum Schluß Verbrüderung und Zusammenfassung der Gesamtstimmung in das Reiterlied.

Einzelnes. Zu 1 und 2. Die Geschichte der Pappenheimschen Kürassiere ist die eines besonderen Treuverhältnisses von Führer und Mannschaft; es wird sich bis in den gemeinsamen Tod bewähren; auch dieser Oberst wird, wie einst Pappenheim in der Lützener Schlacht, an der Spitze der Seinen fallen. Die allgemeine Sonderstellung dieser Truppe wird ihr auch eine hervorragende Stellung in der folgenden dramatischen Handlung zuweisen. — Zu 3. Don Fernando, Infant von Spanien, bekleidet mit dem „roten Kardinalshut", daher Kardinalinfant, war der Bruder des Königs Philipp IV. von Spanien und Statthalter von Mailand, das seit 1535 an Spanien gekommen war. Von seinem Bruder mit der Verwaltung der Niederlande betraut, wünschte er, um die Aufregung in den Niederlanden zu beschwichtigen und den drohenden Verlust dieser Landschaft zu verhindern, mit einer Heeresmacht in dieselbe zu rücken und zugleich die Verbindung zwischen Italien und den Niederlanden strategisch zu sichern. Dazu sollte Wallenstein eine starke Abteilung leichter Reiterei, etwa 6000 Mann, entweder nach dem Elsaß schicken oder demselben von Böhmen aus, wohin er kommen werde, mitgeben, um ihn durch Franken nach Köln zu führen (Ranke, a. a. O. Kap. XIII, Anfang).

Zu 4. Auf den Gefühlsausbruch (a), der aus persönlicher Abneigung gegen den „spanischen Knauser" und aus der Liebe zu dem „noblen Feldherrn", der allein sie habe gewinnen können, entspringt, folgt

---

[1]) So wird auch in diesem kleinen Bilde populärer Beredsamkeit die wesentliche Aufgabe derselben erfüllt: Wirkung auf den Willen, damit er zu Entschließungen führe, und diese zu Thaten werden.

die bedächtige Erwägung des Wachtmeisters (b) mit dem Thema: „Dahinter steckt eine böse Falle.“ Aufdeckung der prinzipiellen Bedeutung der von dem Hofe gestellten Forderung; Gefahr für das Ganze[1]), für den Feldhauptmann selbst, dem allein man verdankt, daß die so bunt zusammengesetzten, „gestückelten Heeresmassen“ einen einheitlich geschlossenen und darum so starken Heereskörper darstellen, endlich für die auch äußerlich an Wallenstein gebundenen Hauptleute und Generale, die mit ihrem eigenen Vermögen an der Werbung beteiligt und um ihr Geld gebracht sind, sobald das Haupt, der Herzog, fällt. Der gesunde Verstand und das natürliche Gefühl sagen dem einfachen Mann, daß die vom Hofe beschlossene Maßregel von verhängnisvollster Tragweite ist. Bestimmter deutet der Wachtmeister dieselbe als „eine Verschwörung, ein Komplott“ und leitet damit über zu dem Recht, in einem Gegenkomplott einen Gegenschlag zu führen, ein Recht, das zu einer starken Macht wird, weil es auch in der soldatischen Ehre begründet ist.[2]) Der Wille der Armee erhebt sich gegen den Willen des Kaisers, und in die Kundgebung eines vom sittlichen Ernst getragenen Protestes (1. Kürassier) mischen sich sofort die gefährlichen und verhängnisvollen Stimmen der ungescheuten Willkür und der offenen Rebellion[3]) (2. Jäger und Trompeter), wecken gleichzeitig aber auch den Widerspruch einer kaisertreuen Partei und enthüllen damit die Gefahr, die dem anscheinend so einheitlich geschlossenen Heereskörper aus diesem inneren Zwiespalt erwachsen wird. — Zunächst entsteht die Nötigung, das Recht Wallensteins und das des Kaisers gegen einander abzuwägen; aber das Wortgefecht deckt nur den inneren Widerspruch auf, welcher liegt a) in der einzigartigen Stellung Wallensteins einerseits als eines reichsunmittelbaren Fürsten und einer souveränen Durchlauchtigkeit[4]), anderseits als eines Unterthanen des Kaisers[5]) b) in dem Vertrag, der ihn mit absoluter Gewalt in dem Heere ausrüstet, das doch in des Kaisers Pflicht steht (unlösliche Verflechtung von Recht und Unrecht schon in den von vornherein gegebenen Verhältnissen). Der Versuch des 1. Kürassiers, über diesen inneren Widerspruch hinwegzuleiten, seine Berufung auf die Ehre und den Adel der Gesinnung, auf das Recht eines darin begründeten Freiheits- und Selbstständigkeitsgefühls, seine Erklärung, daß solche idealeren Auffassungen vor allem auch dem

---

[1]) „Ja, ja, im Ganzen, da sitzt die Macht.“

[2]) „Wir geben nicht nach und maschieren nicht;
Der Soldat jetzt um seine Ehre ficht.“

[3]) „Wir lassen uns nicht so im Land' 'rumführen!
Sie sollen kommen und sollen's probieren.“ — — —
„Werden uns viel um den Kaiser scheren.“

[4]) Symbol der Souveränität: er darf in des Kaisers Gegenwart als reichsunmittelbarer Fürst sein fürstlich Haupt bedeckt halten (vergl. über die Bedeutung dieses Symbols Picc. IV, 5). Zeichen der Souveränität: das Münzrecht; Besitz von eigenem Volk und Land. Folgerung daraus: „D'rum muß er Soldaten halten können.“

[5]) „Der Herzog ist gewaltig und sachverständig; aber er bleibt doch, schlecht und recht, wie wir alle, des Kaisers Knecht.“

Kaiser, der unzweifelhaft ihr Gebieter sei, zu gute kommen müßten, die Hinweisung auf das, was der heimatlose, vom häuslichen Glück losgerissene Soldat innerlich entbehre und was er bei seinem rauhen Handwerk in seinem rein menschlichen Empfindungen auch zugänglichen Gemüte durchzukämpfen habe, und wie es dafür Ersatz nur gäbe, wenn auch er etwas sein eigen nennen könne, d. h. wenn die Armee ihm Heimat und Familie, der Korpsgeist Ersatz für den Familiengeist werde — alles das macht ihn zu einer idealen Figur, zeigt aber auch, daß er sich allzu idealistisch über die wirklichen Zustände, wie über den unlöslichen Konflikt zwischen dem Feldherrn und dem Kaiser hinwegtäuscht. Wie er somit in seiner Zwischenstellung zwischen Wallenstein und dem Kaiser, in dem Adel seiner Gesinnung, in seiner Gemütstiefe, ja in einzelnen Charakterzügen (Empfänglichkeit für Heimats- und Familienglück) an M. Piccolomini erinnert, so wird er, gleich diesem, tiefer in den Konflikt hineingezogen, auch tiefer die innerliche Schwere desselben empfinden. So wird das Auftreten des ersten Kürassiers zu einer Vorbereitung nicht nur auf die künftige Rolle seines idealen Führers, des jungen Piccolomini, sondern auch auf das bedeutsame Eingreifen dieses ganzen Truppenteils in die spätere Handlung. An ihr selbständiges Urteil als von freien Männern, von deren „Stirnen der menschliche Gedanke ihm geleuchtet", wendet sich Wallenstein in entscheidender Stunde (Wallensteins Tod III, 15), und die Art, wie sie in hartem Widerstreit der Pflichten dies Urteil schließlich brauchen, wird für sein Geschick verhängnisvoll. Die Szene aber, welche der erste Kürassier hier aus allgemeiner Erfahrung schildert: „Die Pferde schnauben und setzen an u. s. w." wiederholt sich später in erschütternder Weise, als über den Leib des geliebten Führers hoch hinweg die Gewalt der Rosse geht, keinem Zügel mehr gehorchend (Wallensteins Tod IV, 10). — Damit die Erinnerung an den unausgeglichenen Zwiespalt bleibe, trennen sich, stillschweigend gegen den Beschluß der übrigen Verwahrung einlegend, die kaiserlich gesinnten Arkebusiere.[1]) Dann folgt eine Art von Abstimmung und die einmütige Zustimmungserklärung aller anderen Vertreter der verschiedenen Truppengattungen (dabei katalogische Aufreihung derselben; auch geographische Ausdehnung), endlich dem Antrag des wortführenden ersten Kürassiers gemäß die genauere Feststellung der Ausführung des Beschlusses: sie ist ein Ausdruck festen Willens[2]) von

---

[1]) Das Urteil des ersten Jägers über sie: „aber das denkt wie ein Seifensieder" erinnert an die Rolle des Seifensieders in Goethes Egmont; vergl. Abt. I, 285, 297. — Vergl. dazu Denecke a. a. O.: „Außerdem hatte der Dichter sehr wohl Ursache, die Treue gegen die wahre Obrigkeit nicht zu sehr hervortreten, ja sie nur in der lächerlichen Gestalt der Spießbürgerlichkeit erscheinen zu lassen. In ihrer wahren Größe und Bedeutung dargestellt würde sie einfach alle die andern hervortretenden Tugenden, selbst die ideale Anschauung des Kürassiers erdrückt, den Begriff eines auf sich selbst beruhenden Heeres vernichtet haben."

[2]) „Daß wir zusammen wollen bleiben,
Daß uns keine Gewalt noch List
Von dem Friedländer weg soll treiben."

einfacher aber vielsagender Begründung[1]), in der Form gesetzlich und bescheiden[2]) mit dem deutlichen Wunsche, zwischen dem Feldherrn und dem Kaiser, wenn möglich, zu vermitteln und zwar durch die geeignetste Mittelsperson, den Liebling der Armee[3]), den jungen Piccolomini. Damit wird ein Ausblick auf das Eintreten dieses in die Handlung und in ihre Verwickelung eröffnet, welche das folgende Stück, die Piccolomini, vorzuführen hat. Das Promemoria selbst aber — also ein Schriftstück — wird mitgrundlegend für diese Verwickelung. Denn zugleich mit dem Revers bestimmt es später Wallenstein zu dem verhängnisvollen Schritt der Verbindung mit den Schweden; vergl. Wallensteins Tod I, 3. — Das Ausgangswort faßt die voraufgegangenen Gedankenreihen und Stimmungen noch einmal zusammen. Denn das Lebehoch gilt allein dem Wehrstande und der Armee und zwar der vom Friedländer geführten; der Nährstand soll geben. Das Reiterlied preist das ungebundene Leben der Soldaten als der einzig freien Männer in der Welt, die auf sich selbst gestellt, ihr Schicksal sich selbst schaffen und über des Lebens Ängste erhaben allein das Leben zu genießen verstehen, gegenüber den an die Scholle gebundenen und mühsam sich dahin quälenden Fröhnern. Wenn aber dabei mehrmals des Schicksals gedacht wird, das sie ruhelos forttreibt, und dem sie keck und herausfordernd entgegen reiten, Tag für Tag das Leben einsetzend — so mahnt uns das an den so jäh und unerwartet hereinbrechenden Schicksalsausgang, zu welchem schon hier der erste Anstoß gegeben wird.

Rückblick. Ein Rückblick auf das Vorspiel als ein Ganzes lehrt dasselbe als ein Unikum in unserer Litteratur kennen. Es ist eine ganz einzigartige Erscheinung durch die eigentümliche Art, in welcher hier die Wirklichkeit des alltäglichen Lebens in das Reich der Poesie erhoben und eine realistische und ideale Auffassung der Dinge verbunden wird, eingefaßt durch die dazu geeignetste Form, „den wechselvollsten, deutschesten Vers, den Knüttelvers, der dort das Höchste, hier das Niedrigste mit gleicher Vollendung zum Ausdruck zu bringen und zu erschöpfen vermag".[4]) Es berühren sich in diesem Vorspiel sodann die Gattung des

[1]) „Der ein Soldatenvater ist."

[2]) „Das reicht man in tiefster Devotion u. s. w."

[3]) Das Gläschen für ihn kommt nicht aufs Kerbholz der Marketenderin; sie giebt es gern.

[4]) Bulthaupt, a. a. O. S. 249. — Vergl. auch Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen, S. 206 f.: „Die Zeit und was sie füllt, ist im Grunde so grausig, so des Jammers und Elends voll, daß ihr Bild zum Anfang eines Kunstwerks... zu schwer auf dem Gemüt lasten müßte, die Freiheit nicht aufkommen ließe, welche zum ästhetischen Genuß des Kunstwerks nötig ist. Tragische Gefühle mit ihrer gemütbefreienden Erhebung lassen sich in diesem Augenblick und aus dem Treiben dieser Massen noch nicht entwickeln — da greift der feine Instinkt des Dichters zu einem entgegengesetzten Mittel, um dem Zuschauer die nötige Gemütsfreiheit für das ästhetische Verhalten zu schaffen: kann er's noch nicht tragisch thun, so befreit er komisch.... Die humoristische Auffassung und Darstellung ist das Kunstmittel des Dichters, um die Stimmung, die er braucht, zwar kräftig zu erregen, aber doch maßvoll zu bändigen und zu befreien.... Aber dieser ganze Humor ist nicht eigentlicher Komödienhumor, sondern tragischer Humor. Hinter seinem schein-

poetischen Genrebildes mit der heroischen Dichtung; in den Genrestil ragt der hohe tragische herein, und der erste Kürassier wächst durch die Großheit, womit er den Geist des Soldatentums ausspricht, hoch empor in den heroischen Stil.[1]) Das geschieht vornehmlich durch den Untergrund großer historischer Ereignisse: er giebt schon dem Lager etwas von dem „Pulvergeruch", der den ganzen Wallenstein begleitet. — Ist man nun nach dem Selbstzeugnis Schillers (oben S. 193) berechtigt, Wallensteins Lager im gewissen Sinne ein Lustspiel zu nennen, so ist es als organischer Bestandteil eines großen geschichtlichen Dramas ein durch und durch geschichtliches Lustspiel. Hier ist Alles öffentliches Leben, und zwar soldatisches, kriegerisches, geschichtliches, weltgeschichtliches Leben, und jede einzelne von den handelnden Personen hat daran Anteil, bis auf die Marketenderin, wenn sie sagt: „wir thäten den Mansfelder jagen". So ragt das große geschichtliche Leben in dieses Kleinleben nicht nur hinein, wie in dem Lustspiel Minna von Barnhelm: das Leben dieser Bühne ist vielmehr ein Teil von dem Leben auf der großen Bühne der Weltgeschichte. Aber es mußte als selbständiges Lustspiel ein Torso bleiben, wenn es zugleich die andere Aufgabe erfüllen sollte, ein Teil der großen Exposition zu dem ganzen Wallenstein-Drama zu sein. Diesen Zweck bezeichnete Schiller in einem Briefe an Iffland mit den Worten: es gebe ein Bild von Deutschlands Zuständen im dreißigjährigen Kriege, zeige die Dispositionen der Regimenter für und gegen den Feldherrn und sei bestimmt, den Grund zu zeichnen, auf welchem die Wallensteinsche Unternehmung vor sich gehe. Dieser Zweck ist durchaus erreicht; auch sind diejenigen Schwierigkeiten mit großem Glück überwunden, von denen ein Brief Schillers an Körner spricht (vom 28. November 1796): die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründe, sei die Armee, mithin für den Dichter eine unendliche Fläche, die er nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen könne. Gleichwohl ist es dem Dichter gelungen, uns in dem geschlossenen typischen Einzelbilde eines Lagers die ganze Armee vor Augen zu stellen und zwar nicht nur in ihrer vielgestaltigen, wechselnden, sondern auch in ihrer festgefügten Zusammensetzung, nach ihrer Verläßlichkeit, wie nach ihrer Unverläßlichkeit, als einen Körper, welchen der Geist Wallensteins so beseelt und regiert, daß auch der Einzelne ihm ganz und bedingungslos hingegeben zu sein scheint[2]), und der anderseits doch die Keime einer Spaltung und eines Zerfalls tief in sich trägt.[3])

---

bar leichten Spiel lauert ein Konflikt, der tragisch angelegt ist, liegen die Voraussetzungen für die ganze Verwicklung eines tragischen Geschickes; ... es läßt sich Zug um Zug, Figur um Figur hinter dem humoristischen Scheine der bittere Ernst der nachfolgenden tragischen Handlung erkennen."

[1]) Th. Vischer, Ästhetik III, 141.

[2]) Sz. 6. „Es giebt nur zwei Ding' überhaupt:
Was zur Armee gehört und nicht;
Und nur der Fahne bin ich verpflicht."

[3]) Denecke a. a. O. sucht an den Stimmführern des Heeres, dem ersten Jäger, dem Wachtmeister und dem ersten Kürassier, nachzuweisen: „Der Grund-

Es ist ihm aber auch gelungen, die sonstigen Forderungen in glücklichster Weise zu erfüllen, die das Verhältnis des Lagers als eines Teiles der Exposition zum ganzen Drama mit sich bringt: „der folgenden Haupthandlung ihre Voraussetzung zu geben, ihre Erklärung und Stimmung vorzubereiten.“ [1]) Denn das Lager hat uns vorbereitend bekannt gemacht mit dem nächsten und weiteren Schauplatz, der Zeit (s. oben S. 205 ff. 207), den handelnden Personen — mit dem Heere und mittelbar auch mit den Feldherren durch die von ihnen befehligten Truppenteile, sowie durch ihre Abbilder im niederen Kreise (s. oben S. 203) — vor allem mit dem Haupthelden Wallenstein selbst, dessen Charakterbild in großen Grundzügen schon deutlich vor unsrer Seele steht, endlich im allgemeinen auch mit der Gegenpartei. Wir lernen die unlösliche Verwickelung kennen, welche mit der ganzen politischen Lage, dem Doppelverhältnis Wallensteins als des souveränen, übermächtigen Herrschers eines übergewaltigen Heeres und doch von dem Kaiser auch abhängigen Unterthanen, sowie mit der Zusammensetzung der die Keime des Zwiespalts in sich tragenden Armee von vornherein gegeben ist. Der Konflikt wird als ein unvermeidlicher in Sicht gestellt, ja durch den Akt einer verhängnisvollen Selbsthilfe bereits thatsächlich eingeführt (s. oben S. 204). Damit sind endlich auch die allgemeinsten der Hauptmotive schon angedeutet (s. oben S. 201 ff., 207). Daneben bereiten kleine Einzelzüge auf Ereignisse vor, die im Verlauf der Entwickelung von besonderer Bedeutung werden sollen; vergl. die oben S. 205 zusammengestellten „erregenden Momente“, sowie die S. 211 und 213 genannten Einzelzüge. So wird der Aufgabe einer Exposition, die Erwartung auf die kommende Entwickelung der Handlung zu erregen, auch schon durch das „Lager“ nach den wesentlichsten Seiten hin entsprochen.

B. Die Piccolomini.

Wir haben nach dem oben S. 193 mitgeteilten Selbstzeugnis des Dichters ein Recht, auch diese Dichtung zunächst als ein Ganzes für sich zu betrachten und behalten die Feststellung ihres Verhältnisses zur Gesamt-Dichtung dem Rück- und Ausblick am Schluß dieser Erörterungen

gedanke von W. L. ist Begeisterung für den Soldatenstand und erst daraus abgeleitet auch für Wallenstein. . . . Es muß das Eintreten der Soldaten für W., besonders die Abfassung des Promemoria als auf unabsichtlicher Selbsttäuschung beruhend aufgefaßt werden: sie glauben für W. zu schwärmen und schwärmen doch nur für ein mehr oder weniger eigennütziges Ideal von Soldatenstand; . . es ist auch der freiwillig dargebrachte Treuschwur der Soldaten trotz der besten Absicht eine Täuschung, welche nur solange vorhält, daß der Held durch sie mitveranlaßt wird die entscheidende That zu thun, dann aber in nichts zusammensinkt.“

[1]) Th. Vischer, Ästhetik III, 1397.

vor.[1]) — Die Vorbemerkungen beschränken sich, da die Motive (Themen) der Piccolomini zu eng mit der ganzen Wallenstein-Trilogie verwachsen sind, auch bei dem Umfang derselben nicht wohl anders als nach und nach durch Einzelbetrachtung herausgestellt werden können, auf die

Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel). Nachdem im Lager nur die allgemeine Gruppierung der Parteien nach den Ständen und nach den Unterschieden innerhalb der Truppenmassen zu unserer Anschauung gebracht war, treten nunmehr die beiden Hauptantagonisten, Wallenstein und Octavio, persönlich auf und einander gegenüber, Persönlichkeit gegen Persönlichkeit, Wille gegen Wille, und zwar so, daß der eine, Wallenstein, in der ganzen Fülle seiner Übermacht, der andere, Octavio, in seiner völligen Vereinzelung und scheinbaren Ohnmacht uns vorgeführt wird. Denn wie das Lager uns deutlich machte, daß mit unscheinbaren Ausnahmen das ganze Heer mit Leib und Leben zu seinem Heerführer steht, werden wir nun in den Kreis der Feldherren eingeführt und erfahren, daß auch diese sämtlich ihrem Generalissimus unbedingt ergeben zu sein scheinen. In diesen Kreis einer furchtbaren, übergewaltigen, anscheinend unbezwinglichen Macht der festesten Verbindung von Generalissimus, Feldherren und Armee tritt ganz allein und gleichsam wehrlos Octavio, nur von dem Diplomaten Questenberg und einigen feilen Bedientenseelen (vergl. IV, 5) unterstützt und nur mit dem Rückhalt an zwei im geheimen, uns unsichtbar thätigen Heerführern (Gallas und Altringer). Indessen stehen ihm auch zur Seite: der Kaiser selbst, wenn auch unsichtbar, durch seinen Abgesandten Questenberg, sodann als ideelle Mächte die Idee des Königtums und die im Volke, schließlich auch im innersten Kern der Armee noch wurzelnde monarchische Gesinnung. — Aber auch wenn wir auf den Kreis der Familie und des sonstigen häuslichen Lebens sehen, scheint Octavio völlig allein zu stehen, während Wallenstein in seinen nahen Verwandten, dem Grafen und der Gräfin Terzky, und in dem Diener Seni treu ergebene Verbündete hat. Endlich tritt auch der weiteste Kreis der Verbündeten Wallensteins, die Schweden, deren im „Lager" als solcher noch gar nicht gedacht war, wenigstens in Sicht (II, 5 und V, 2). Eine Zwischenstellung zwischen diesen Trägern der Handlung und Gegenhandlung nehmen ein: Thekla, die Tochter Wallensteins, Max, der Sohn seines Gegners, und zwischen diesen selbst wiederum gleichsam in der Mitte stehend, die Herzogin, ein Verhältnis, das den noch schwebenden Zustand der ganzen Kampfeslage zu kennzeichnen geeignet ist. Denn das Verhältnis des jungen Max zu seinem Vater deckt mehr als anderes die Schwäche des Octavio auf und stärkt die Erwartung, es werde der Sache Wallensteins der Sieg gehören; anderseits legt die Stellung Theklas eine tiefe Wunde bloß, die den übergewaltigen Machthaber

[1]) Es ist bezeichnend, daß Schiller den ganzen Wallenstein „ein dramatisches Gedicht", Wallensteins Tod ein „Trauerspiel" nennt, dem Lager und den Piccolomini aber eine besondere Benennung nicht giebt.

nicht nur an der empfindlichsten Stelle seines Gemütes trifft, sondern auch seine großen politischen Pläne zu schädigen droht.

So stellt sich die Gruppierung der Vertreter der Handlung und Gegenhandlung folgendermaßen dar:

	Wallenstein.	**Octavio.**
Kreis des politischen Lebens:	die Feldherren.	Questenberg. (Gallas, Altringer.)
	das Heer (s. d. Lager). [Schweden.]	Bediente. [Kaiser.]
Kreis des Familienlebens:	Graf u. Gräfin Terzky. Seni.	— — —
	Thekla.	Max.
	Herzogin.	

Der Einblick in das Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung lehrt aber weiter auch erkennen drei verschiedene Kreise von großen Handlungen, je nachdem sie dem politischen Leben, dem Familienleben oder der unsichtbar hinter der Szene sich vorbereitenden Handlung angehören. Das Verhältnis dieser drei Gattungen von Handlungen nach ihrer Entwickelung ist folgendes: Die politische Handlung nimmt nach Grundlegung und Entwickelung die größte Breite ein; die dem Kreise des Familienlebens angehörige berührt bereits alle Seiten, nach welchen die spätere Entwickelung dieselbe in mehr oder weniger großer Selbständigkeit vorführen wird — das Verhältnis der Gattin Wallensteins und des Herzogs zu einander (II, 2), das des Vaters zur Tochter (II, 3), des Vaters zum Sohne (I, 4 und V, 1 und 3), der Liebenden, Max und Thekla, zu einander; nur das Verhältnis Wallensteins zu seiner Schwägerin, der Gräfin Terzky, bleibt jetzt noch unberührt; endlich zeigt sich schon jetzt in der Lage der Liebenden die enge Hineinverflechtung der Familiengeschichte in die politische Handlung; — die zunächst noch hinter der Szene unsichtbar sich vorbereitenden Vorgänge ragen nur an zwei Stellen in die sichtbare Handlung hinein: in dem Gespräch Wallensteins mit Terzky (II, 5) und ganz zum Schluß (V, 2) mit der Botschaft von der Gefangennahme des Unterhändlers Sesin. Endlich unterscheidet man nach den Trägern der Handlung und Gegenhandlung leicht noch folgende in sich geschlossene Gruppen von Handlungen, die gleichsam je ein Drama für sich bilden: die Handlung 1. Octavio und Wallenstein, 2. Octavio und Max, 3. Max und Thekla in ihrem Doppelverhältnis zu den beiden Vätern Wallenstein und Octavio. Was diese konzentrisch sich verengenden Kreise von Handlungen einheitlich zusammenhält, ist diejenige Handlung, welche am besten durch die Gegenüberstellung: Wallenstein und der Kaiser bezeichnet wird.

I. Die Exposition.

Die Exposition reicht über den I. Aufzug hinaus und umfaßt vom II. die Sz. 1—6. Vorläufige Begründung dieser Abgrenzung: erst

im II. Aufzug (Sz. 2) wird Wallenstein persönlich eingeführt und erst mit Sz. 7 beginnt mit dem ersten großen Zusammenstoß der beiden Parteien die eigentliche Haupthandlung, auf welche die Exposition vorbereitet. Im übrigen s. den Rückblick zum Schluß, wo auch die Frage zu entscheiden ist, ob und inwieweit diese Exposition zu den Piccolomini mit der Exposition zur ganzen Trilogie zusammenfällt.

I. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Leicht heben sich ab als zwei Szenengruppen Sz. 1—3 und Sz. 4 u. 5. — Sz. 1 eröffnet einen vertraulichen Einblick in den Kreis der Wallenstein ergebenen Feldherrn, Sz. 3 in den Kreis der kaiserlichen Gegenpartei; Sz. 2 zeigt diese beiden Kreise in ihrer gegensätzlichen Berührung. Sz. 4 und 5 bezeichnen einen neuen Ansatz in der Bewegung der Handlung; sie decken das Verhältnis des zwischen jene beiden Kreise gestellten jungen Piccolomini auf, sowie die Wirkung dieser Entdeckung auf die Vertreter der kaiserlichen Partei.

Szenengruppe I. (Sz. 1—3.)

Es werden nach und nach deutlich folgende Punkte gekennzeichnet: 1. der Schauplatz der Handlung. Wir werden aus dem Lager vor der Stadt Pilsen mitten in diese selbst hineinversetzt, in das Rathaus am Markt, in welches wie in die Kirchen der Stadt das Lagerleben sich fortsetzend hineinzieht. — 2. Der Zeitpunkt. Es sind zehn Jahre, seit man bei Dessau sich mit dem Mansfeld schlug (Sz. 1[1]), und es ist der Vormittag desselben Tages, an welchem die Handlung des Lagers spielte.[2]) — 3. Die äußere Lage. Ein Feldherrn-Tag; die Obersten von mehr als 30 Regimentern sind von Wallenstein hierher einberufen; wir werden wie in dem Lager Sz. 1 (s. oben S. 206) in das Zuströmen derselben hineinversetzt; Illo und Buttler kommen soeben erst an. Sz. 1 bringt den „Katalog" der Feldherrn und bereitet im besonderen die Einführung des jungen Piccolomini vor; er wird von den Wallensteinschen Feldherrn völlig zu den ihrigen gerechnet. — 4. Die innere Lage nach der Parteistellung der Träger der Handlung, nach ihrem Anteil an Handlung und Gegenhandlung, sowie nach ihrer Stimmung. Diese ist eine kritische und durchaus kriegerische. — Es wird endlich 5. zurückgewiesen auf bedeutsame Ereignisse der Vorgeschichte, und es werden ebenso auch entscheidende Ereignisse der Zukunft grundlegend vorbereitet. — Im Mittelpunkt aller Beziehungen steht der Hauptheld Wallenstein nnd seine Charakteristik.

---

[1]) Die Angabe ist freilich nicht genau, da der Kampf an der Dessauer Brücke in den April 1626, der Revers von Pilsen aber in den Januar 1634 fiel.

[2]) „Sie (die Fürstin Friedland und die Prinzessin) treffen diesen Vormittag noch ein," vergl. mit dem „Lager" (Sz. 2): „Die Herzogin kommt ja heute herein mit dem fürstlichen Fräulein."

Einzelnes. Zu Sz. 1. Einführung der Feldherren Illo, Isolani, Buttler. Vorbemerkung über die geschichtliche Stellung derselben.[1])

Christian Illo, eigentlich Ilow, also nicht von italienischer, sondern von deutscher Herkunft aus einem altadeligen Geschlecht der Mark Brandenburg, (Ihlow, ein Dorf zwischen Müncheberg und Wriezen a. d. Oder) geboren um 1585. Ein geborener Soldat, von größter Energie und Tapferkeit, zähester Ausdauer und zugleich seltener Beweglichkeit des Geistes, stieg er durch militärische Verdienste (hervorragender Anteil an der Schlacht von Breitenfeld) schnell empor zu immer höheren Ehren bis zur Stellung eines kaiserlichen Feldmarschalls, erlangte auch, vornehmlich durch Gewaltthätigkeiten und Erpressungen in Feindesland, ein großes Vermögen, das ihm gestattete, sich an der Werbung und Aufstellung von Regimentern zu beteiligen. Anfangs dem Generalissimus als aufgeblasener Schwätzer und Urheber mannigfacher Verhetzungen unter den Befehlshabern wenig angenehm, wurde er später, besonders seit dem Wiedereintritt Wallensteins in die Stellung eines Oberfeldherrn, mit Terzky dessen vornehmster Vertrauter. Er war der eigentliche Urheber des ersten Pilsener Schlusses. Bei einem Bankett, das Illo gab, ist der Revers unterschrieben worden. Er drängte zum offenen Bruch, wollte den Verrat und war Verräter an seinem obersten Kriegsherrn, sprach es in seiner frivolen Weise auch unumwunden aus. Er wurde deshalb mit Terzky vom Kaiser geächtet und so ein Opfer der Mordnacht vom 25. Februar 1634 in Eger. — Von Illo, nicht von Buttler, wurde erzählt[2]), er sei von Wallenstein veranlaßt worden, in Wien den Grafentitel nachzusuchen, aber durch ein Ränkespiel Wallensteins, der

---

[1]) Es dürfen die geschichtlichen Gestalten dem Schüler von vornherein nicht als unlebendige Schemen entgegentreten. Und wenn Schillers Dramen unserm Volke fort und fort einen Teil seiner geschichtlichen Bildung vermitteln, so hat der Unterricht auch schon unter dem Gesichtspunkt der Konzentration desselben die Behandlung dieses historischen Dramas zugleich dazu zu benutzen, um von einer der bedeutsamsten Perioden der neueren deutschen Geschichte dem Schüler ein lebensvolles Bild vorzuführen. Hat endlich der Dichter dieses wahrhaft historischen Dramas aus den eingehendsten historischen Studien jener Zeitepoche geschöpft, so wird auch das nachschaffende Verständnis ein Einleben in jene Zeit nicht entbehren können und dabei immer mehr entdecken, wie oft die dichterische Intuition gleichsam vorausnehmend das nach den neuesten Forschungen historisch richtige gesehen hat. Die oben gegebenen geschichtlichen Mitteilungen sind — zum Teil wörtlich — den betreffenden Aufsätzen der Allgemeinen deutschen Biographie und der Monographie Rankes über Wallenstein entnommen. — Dem mehrfachen Widerspruche gegenüber, den diese ausführlichen historischen Angaben gefunden haben, sei auf die Einleitung über die Aufgabe dieses Wegweisers Bd. I, S. 10 verwiesen. Vergl. auch R. v. Liliencron: „Das Drama (Wallenstein) ist nicht nur recht eigentlich aus den historischen Studien des Dichters herausgewachsen, sondern das, was er zum Kernpunkt des ganzen dramatischen Getriebes macht, Wallensteins rätselhaft-undurchdringlicher Charakter, ist dasselbe Problem, das er vorher mit anderen Mitteln und um es gleich zu sagen, auch in teilweise anderer Art als Geschichtsschreiber zu lösen gesucht hatte. Hier also hat es Wert, das Dichtwerk mit den Ergebnissen der geschichtlichen Forschung zusammenzuhalten; denn obwohl Schiller nicht für zulässig gehalten hatte, sich bei seiner Geschichtschreibung kühn vom Seherblick des Dichters leiten zu lassen, so führte doch dem dichtenden Schiller hernach immer noch der Historiker die Feder." (Deutsche Rundschau, 1895, S. 212 f.)

[2]) So auch von Schiller selbst, Dreißigjähr. Krieg, B. 4.

ihn dem Kaiser habe verfeinden wollen, darum gebracht worden, eine Fabel, welche die neueste Forschung beseitigt hat. [1])

Joh. Ludw. Graf Isolani (Insulanus), angeblich aus dem alten und vornehmen Geschlecht der Lusignan in Cypern (1586 — 1640), bedeutend für die Geschichte des Heerwesens als Schöpfer der leichten Kavallerie (Kroaten, ursprünglich von der Nationalität so genannt, dann, wie die Ulanen, Bezeichnung für eine ganze Waffengattung), ein tapferer Soldat und unter rechter Oberleitung auch ein brauchbarer Führer. Er entschied den Sieg über E. v. Mansfeld an der Dessauer Brücke, teilte die Niederlage bei Breitenfeld, war im Lager vor Nürnberg wie keiner gefürchtet, nahm an dem Verheerungszug der holkischen Scharen im Voigtlande teil und stellte bei Lützen nach dem Fall Pappenheims die Schlacht auf einige Zeit wieder her. Im Jahre 1632 hatte ihn der Kaiser zum „obersten Kommandanten über alles kaiserliche Kriegsvolk zu Roß kroatischer Nation und leichter Pferde“ ernannt; von Wallenstein war er mit Gütern reich belohnt worden. Er unterschrieb den ersten Revers in Pilsen, nicht aber den zweiten und gab für eine kaiserliche Gnade von 100000 Gulden den Gebieter, den Freund und Wohlthäter preis. Nach dem Fall Wallensteins erhielt er aus der Beute des Herzogtums Friedland reichen Grundbesitz und wurde in den Grafenstand erhoben, nahm dann weiter an den folgenden Feldzügen teil, wie z. B. an der Schlacht von Nördlingen (1634), indessen ohne besonders hervorzuragen, weil er der rechten Oberleitung entbehrte. Er starb 1640 in Wien.

Walter Buttler, aus dem vornehmen Geschlecht der „Butler“, d. h. der Schenken von Irland, aber aus verarmter Familie, daher nicht imstande, mit eigenem Gelde Truppen zu werben und einer Kriegspartei zuzuführen, sondern angewiesen, von unten auf zu dienen (s. „Lager“ Sz. 7). Er nahm Kriegsdienste auf dem Festlande, zeichnete sich in denselben aus und erhielt vom Kaiser das Kommando über ein meist aus Irländern bestehendes Dragonerregiment. Er hatte, obwohl ein Fremder, doch ein lebhaftes Gefühl für die Hoheit des kaiserlichen Namens und stand deshalb von vornherein den auf Selbständigkeit gerichteten Plänen Wallensteins kühl und argwöhnisch gegenüber. Er wollte lieber, erklärte er, hundert Leben verlieren, als das Schwert gegen den Kaiser ziehen. Als er zufällig mit Wallenstein auf dem Wege nach Eger zusammentraf, begleitete er diesen dorthin, obwohl einverstanden mit den Generalen, die von Wallenstein abfielen. „Gott führe ihn diesen Weg vielleicht nur darum, damit er eine heroische That ausführe.“ — Das Weitere über seinen Anteil an den Vorgängen in Eger vergl. zu Wallensteins Tod: II, 6 ff. Nach dem Tode Wallensteins wurde er in den Grafenstand erhoben und erhielt Friedberg in Böhmen, die bedeutendste der Wallensteinschen Herrschaften nach Friedland. Er nahm dann ohne besondere Auszeichnung an den folgenden Feldzügen (Schlacht bei Nördlingen) teil und starb auf einem derselben in Schorndorf in Württemberg im Dezember 1634.

Es ist tragische Ironie der Verhältnisse, wenn Isolani, gleich seinen Kroaten gierig auf Beute gerichtet, in demselben Augenblick einen schwedischen Transport „an die 600 Wagen“ aufgreift, in welchem Wallenstein darauf sinnt, sich mit dem Schweden zu verbinden.

„Sohn und Vater Piccolomini“. Über beide vergl. die Zusammenstellung unten zu Sz. 2. Hier nur die Bemerkung, daß Octavio Piccolomini kinderlos war und Max insofern eine freie Erfindung des Dichters

[1]) Allgem. deutsche Biographie (Ilow) Bd. XIV, S. 32.

ist, die derselbe nötig hatte, wenn er das große Motiv: Konflikt zwischen Vater und Sohn in die Handlung auch dieses Dramas (s. oben S. 144, 157) verweben wollte. Aber auch der Neffe des Octavio Piccolomini, aus welchem der Dichter die Gestalt des Max geschaffen hat (s. unten) hat das Gefecht an der Dessauer Brücke (April 1626) nicht mitgemacht, da er erst 1627 mit seinem Oheim in das kaiserliche Heer eintrat. — Die erste Heldenthat des jungen Piccolomini ist bezeichnend für seinen Charakter (Heroismus), für sein Verhältnis zum Vater (er rettet diesem mit eigner Todesgefahr das Leben) und für seine Heldenlaufbahn, die mit einer heroischen That auch enden soll. Sein Helden-Werden wird eines der Motive des ganzen Wallenstein-Dramas. So wirkt das Wort: „jetzt soll der Kriegsheld fertig sein" auf uns mehr wie eine Frage; die Antwort giebt der Schluß der ganzen Trilogie; die schwersten inneren Kämpfe sind nötig, diesen Kriegshelden in Wahrheit fertig zu machen. — Die Nachricht vom Eintreffen der Fürstin Friedland und der Prinzessin in Pilsen ist das erste Glied einer Reihe, deren zweites die Deutung dieser Reise in Szene 5, deren letztes der Beschluß ihrer Abreise ist, welche zu ihrer Sicherheit notwendig wird (Wallensteins Tod III, 17) — Gallas und Altringer (richtiger Aldringen) fehlen; ja, Gallas sucht auch andere von dem Erscheinen zurückzuhalten. Die volle Tragweite dieses zunächst stillschweigenden Protestes, welcher den geheimen Riß im Heere aufdeckt, wird aus der geschichtlichen Stellung dieser beiden Feldherrn deutlich.

Matthias Gallas aus dem Geschlecht des niederen Lehensadels in Welschtirol, geb. 1584 wahrscheinlich in Trient, wurde durch seine soldatische Laufbahn früh mit Aldringen zusammengeführt und blieb mit diesem, seinem späteren Schwager (sie hatten zwei Schwestern zu Gattinnen), auch in der Folgezeit eng verbunden. Gallas zeichnete sich frühzeitig im Felde aus, anfangs unter den ligistischen, dann unter den kaiserlichen Fahnen, durchlief — immer gleichzeitig mit Aldringen — die Stufenleiter eines immer höheren Ranges (Reichsfreiherr, Reichsgraf) und immer höherer militärischer Würden bis zum Feldmarschall. Er hatte mit Aldringen den Oberbefehl in dem Feldzug der Kaiserlichen gegen Mantua und bei der Erstürmung dieser Stadt 1630, befehligte mit ihm auch im Lager von Nürnberg, wurde später in alle geheimen Verhandlungen Wallensteins mit Sachsen, Brandenburg und Schweden im Laufe des Jahres 1633 vollständig eingeweiht und auf Antrag Wallensteins zum Höchstkommandierenden im kaiserlichen Heere nächst dem Generalissimus, mithin zum Vorgesetzten aller übrigen Generale, also auch Aldringens, ernannt, der ihm „den gebührenden Respekt zu bezeigen und dessen Ordinanzen ... unweigerlich und unfehlbar nachzukommen habe". Dadurch vorübergehend einander entfremdet, verbanden sie sich später wieder bei dem gemeinsamen Vorgehen gegen Wallenstein. An dem Bankett und dem Revers in Pilsen nahmen beide nicht teil, unterhielten vielmehr mit Piccolomini geheime Verbindung und trafen in Frauenberg mit Maradas, Colalto und anderen zu einer Einigung im kaiserlichen Sinne zusammen. Durch kaiserliches Patent vom 24. Januar 1634 wurde das Oberkommando über die kaiserlichen Truppen an Gallas (also nicht an Piccolomini) übertragen. Mit diesem Patent und dem Dekret betr. die Absetzung Wallensteins in der Tasche, bewegte sich Gallas eine Zeitlang mitten

im Lager und hinterließ, als er Pilsen verließ, um Aldringen entgegenzureisen, einen Armeebefehl zurück, daß die kaiserliche Armee allein seinen, Aldringens und Piccolominis Befehlen nachzukommen habe. Nach der Ermordung Wallensteins mit Gütern aus der Beute, vor allem mit der Grafschaft Friedland-Reichenberg selbst belohnt, wird er mit Aldringen die militärische Hauptstütze der kaiserlichen Partei, erlangte im Siege bei Nördlingen den Höhepunkt seiner kriegerischen Laufbahn, war aber nicht genial genug, den Kriegsruhm zu behaupten. Er wurde schließlich wegen Unfähigkeit als „Heerverderber" zweimal vorübergehend 1639 und 1645 seiner Würden entsetzt und starb, an Leib und Seele gebrochen, den Kommandostab von sich werfend, 1647 nach schwerem Leiden in Wien. Die Charakteristik bei Ranke, Kap. 14: „er sei von den friedländischen Generalen der ruhigste und feinste gewesen, unübertrefflich in der Verbindung militärischer und diplomatischer Thätigkeit, ein Mann von Einsicht und Resolution" ist zu ergänzen durch das Urteil der Allgem. Deutschen Biogr. VIII, S. 330: Gallas habe nur ein gewisses Maß militärischer Befähigung besessen, sei besonders in den letzten Lebensjahren dem Spiel und Trunk ergeben und sein Leben lang ein Sklave unersättlicher Habsucht gewesen.

Johann Aldringen, geboren 1588 in Diedenhofen im Luxemburgischen, der Heimat der Wallonen. Anfangs in spanischen und italienischen Diensten, dann im kaiserlichen Heere, half er den Sieg an der Dessauer Brücke entscheiden; im übrigen vergl. oben Gallas. Am Lech gleichzeitig mit Tilly schwer verwundet, (1632), zeichnete er sich im Lager vor Nürnberg und bei der Entsetzung von Breisach durch besondere Tapferkeit und Umsicht aus und wurde eine der tüchtigsten Stützen Wallensteins, von diesem auch hochgeschätzt. Nach Wallensteins Tode mit Gütern, besonders der Kinskyschen Herrschaft Teplitz, reich belohnt, bleibt er einer der rührigsten und tüchtigsten Feldherrn des kaiserlichen Heeres, bis er bei dem Sturm auf Landshut (Juli 1634) im tapferen Kampfe fiel. Hervorragend militärisch begabt, war er doch keineswegs ausschließlich Kriegsmann, sondern wußte die Feder so wohl zu führen wie die Wehr. Kenntnisreich und von hoher Bildung, streng in seinen Sitten und hohen Zielen hingegeben, war er eine ungleich edlere Natur als Gallas, indessen auch nicht frei von Habsucht.[1])

Die nähere Einführung Buttlers wird zu einem kleinen inhaltreichen Einzelbilde. Beide Parteien, Gallas und Wallenstein, werben um ihn. Seine Ernennung zum Generalmajor durch Wallenstein, die Notwendigkeit der noch ausstehenden Bestätigung durch den Kaiser, das Verhalten Buttlers in dieser Lage decken die souveräne und gleichwohl abhängige Macht Wallensteins auf, sowie den darin liegenden inneren Widerspruch. Das Gegenbild zu der neuesten „Verbindlichkeit des Fürsten" wird das schnöde Ränkespiel Wallensteins,[2]) das Octavio später enthüllt und wodurch es demselben gelingt, das jetzt noch vergebliche Bemühen Gallas' zu einem erfolgreichen zu machen. Jetzt zeigt Buttler im Vergleich zu den anderen, die sich sehr zwanglos und auffällig äußern, große Zurückhaltung; sie

[1]) Es mag hier darauf aufmerksam gemacht werden, daß der Aufsatz über Aldringen in der Allgem. Deutschen Biogr. Bd. I durch den Aufsatz über Gallas, ebendas. Bd. VIII, sehr wesentlich berichtigt und ergänzt wird. Vgl. auch E. Brohm, Johann von Aldringen. Hallesche Abhandlungen zur neueren Geschichte. Heft 17. Halle 1882.

[2]) Über den Buttlerbrief s. unten zu Wallensteins Tod, II, Sz. 6.

schlägt seiner Natur nach später in wilden Grimm um. — Zu besserem Verständnis des eigentümlichen Verhältnisses, in welchem die Feldherren in finanzieller Beziehung sich Wallenstein gegenüber befinden, vergl. Ranke a. a. O. Kap. 12: „Die Obersten sorgen für Rekrutierung und Ausrüstung der geworbenen Mannschaften . . . Für ihre Schadloshaltung bürgte ihnen der allgemeine Heerführer. Die Obersten bildeten zugleich eine Korporation von Staatsgläubigern, an deren Spitze der General stand, welcher die größten Ausgaben gemacht hatte und als der Unternehmer, gleichsam der Impresario des Krieges erschien.“ Auf dem ersten Tage in Pilsen (12. Januar) vor der Unterzeichnung des Reverses erklärte Illow: „was solle aus den Obersten werden, die ihre Regimenter aus ihrem eigenen Vermögen errichtet, vollzählig gemacht und mit Waffen versehen im Vertrauen auf das Wort des Generals, der ihnen für den Ersatz ihrer Kosten eine Belohnung gutgesagt; sie würden alle ruinierte Leute sein, wenn er sie verließe.“ (Ranke, Kap. 13.) — Der Schluß der Szene deutet den vollen Ernst der Lage an und auf den bevorstehenden Waffengang zwischen dem Kaiser und Wallenstein hin; dieser bedeutet für den Herzog wie für sie alle einen Kampf um Stellung und um Dasein, und das ahnungsvolle Schlußwort Buttlers soll sich erfüllen, wenn auch in ganz anderer Weise.

Zu Sz. 2. Einführung Octavios Piccolomini und Questenbergs.

Octavio Piccolomini, aus einem in Siena ansässigen alten Geschlecht, geboren 1599, war also zur Zeit von Wallensteins Tod erst 35 Jahre alt. Anfangs in spanischen Diensten, kam er dann mit den Truppen, welche der Großherzog von Toskana dem Kaiser im böhmischen Aufstande zu Hilfe geschickt hatte, über die Alpen und fand seit 1627 Aufnahme in das kaiserliche Heer und zwar nicht nur als kaiserlicher Oberst, sondern auch als General der Leibgarden des Generalissimus, deren Kern zweihundert Lanzenreiter bildeten, die Piccolomini persönlich zu kommandieren hatte. Er verdankte diese Auszeichnung außer wirksamen Empfehlungen auch dem Umstande, daß nach Aussage der Astrologen die „Nativität“ Piccolominis in allen ihren Einzelheiten überaus günstig lautete. An den folgenden Feldzügen beteiligte er sich mit wechselndem Glück und that sich besonders in der Schlacht bei Lützen hervor. „Ein blaues schwedisches Regiment warf Graf Piccolomini mit der kaiserlichen Reiterei nach dem wütendsten Kampfe zu Boden. Zu sieben verschiedenen Malen wiederholte dieser treffliche General den Angriff; sieben Pferde wurden unter ihm erschossen und sechs Musketenkugeln durchbohrten ihn. Dennoch verließ er das Schlachtfeld nicht eher, als bis ihn der Rückzug des ganzen Heeres mit fortriß“ (Schiller im Dreißigjähr. Krieg). Nach Wallensteins Tode wurde er einer der hervorragendsten kaiserlichen Heerführer; auch in der Schlacht von Nördlingen zeichnete er sich aus, trat vorübergehend wieder in spanische Dienste und hatte zuletzt den Oberbefehl über die ganze kaiserliche Armee. Der König von Spanien hatte ihn zum Herzog von Amalfi ernannt, der Kaiser unmittelbar nach dem Tode Wallensteins zum Feldmarschall; Ferdinand III. endlich unterzeichnete unmittelbar nach dem Friedensabschluß zu Nürnberg 1650 ein Schreiben: „Dem Fürsten Piccolomini.“ — Octavio Piccolomini war ein glänzender Reiterführer von peinlichem Diensteifer, aber auch heroischer Gesinnung. Er erwarb sich den Ruf, daß er eher sterben als seinen Posten verlassen würde. Zugleich war er zur Übernahme diplomatischer Aufgaben

befähigt und in solchen erprobt; er verstand es, mit den entgegengesetzten Persönlichkeiten intime Verbindung zu pflegen. Er war der Vertraute Wallensteins, und doch liefen in seiner Hand alle vielseitigen Fäden der Verschwörung zusammen, als deren nächster Zweck der Sturz und zwar von vornherein der gewaltsame Sturz des Friedländers zu gunsten König Ferdinands III., des kaiserlichen Thronerben, bezeichnet werden muß. Er unterzeichnete den ersten Revers von Pilsen vom 12. Januar 1634, meldete aber gleichzeitig die Sachlage nach Wien und bewirkte dadurch den Beschluß der Absetzung des Feldherrn, sowie den Befehl, sich seiner lebendig oder tot zu bemächtigen. Gleichzeitig mit diesem Befehl erhielt er hinter dem Rücken Wallensteins den Marschallsstab. Er war schließlich vor anderen bereit, den Handstreich gegen Wallenstein auszuführen. Eine Gnadengabe von 100000 Gulden und die böhmische Herrschaft Nachod belohnten ihn für seine „guten Dienste". — Er starb 1656 kinderlos. Die Stelle seines Sohnes vertrat sein Neffe Joseph Sylvio, genannt Max, Graf Piccolomini, dessen Vater als Oberst im Kriege gefallen war, und der selbst in der Schlacht bei Jankau (in der Nähe von Tabor in Böhmen), im März 1645 schwer verwundet wurde und bald danach in der Gefangenschaft eines gewaltsamen Todes starb.

Gerhard von Questenberg, aus einem Kölner Geschlecht, das nach Prag übersiedelte, trat früh in den Dienst des Wiener Hofkriegsrats (Kriegsministeriums), dessen Seele er nach seinen bedeutenden Geistesgaben und seiner unermüdlichen Arbeitskraft allmählich wurde. Er wußte sehr geschickt zwischen seiner kaiserlichen Behörde und dem Generalissimus zu vermitteln und gewann zu diesem bald eine besondere Vertrauensstellung. Er war Zeuge des Sieges Wallensteins an der Dessauer Brücke und wurde von dem Sieger damit betraut, die dort erbeuteten Fahnen und Standarten dem Kaiser in Wien zu Füßen zu legen. Er blieb mit Wallenstein auch nach dessen Absetzung in ununterbrochenem Schriftwechsel und vermittelte in Znaim (an der Thaya in Mähren) den Wiedereintritt desselben in die Stellung eines Generalissimus. An der Aufrichtung, wie früher der ersten, so nun der zweiten Armee, hatte er hervorragenden Anteil. Die zur Erschütterung der Stellung Wallensteins von Wien aus unternommenen Schritte erschütterten auch Questenbergs Stellung; er wurde schließlich nach Pilsen gesandt mit der kaiserlichen Forderung an Wallenstein, die Winterquartiere in Böhmen zu räumen: „es beständen allerhand Skrupeln bei fremden Potentaten, daß der Kaiser gleichsam einen corregem an der Hand und in seinen eigenen Landen keine freie Disposition mehr übrig habe." Questenberg blieb im Lager von Pilsen von Mitte Dez. 1633 bis Anfang Jan. 1634 und führte die Unterhandlungen auch hier als aufrichtiger Vermittler ohne jede Spur einer engherzigen Arglist und Verschlagenheit, wie sie ihm angedichtet wurde.) Er setzte an der Hand von Thatsachen die Unmöglichkeit auseinander, den geforderten Winterfeldzug auszuführen, warnte den Kaiser nachdrücklich vor Gegenmaßregeln und wünschte noch im letzten Augenblick eine Verständigung zwischen diesem und Wallenstein herbeizuführen. Von der Beute der Wallensteinschen Herrschaft empfing er nach dessen Tode keinen Anteil, sah sich vielmehr eine Zeitlang zurückgesetzt, wurde dann aber von neuem ein gesuchter Ratgeber Ferdinands II., wie auch Ferdinands III. „Seine Pflichttreue, seine Erfahrung, vor allem seine über allen Zweifel erhabene Rechtlichkeit und geschäftliche Tüchtigkeit machten ihn dem Kaiser unentbehrlich."[1]) Er starb im Jahre 1646.[2])

---

[1]) Hallwich in der Allgem. deutschen Biogr. Bd. 27, S. 43.

[2]) So wird man die Abneigung des Schülers, die er unwillkürlich gegen Octavio Piccolomini faßt, auf den geschichtlichen Octavio P. als einen durch-

Das Lager hat sich verwandelt in einen Heldenkreis von ruhmgekrönten Häuptern; die Wallenstein-Dichtung wird auch ein hohes Lied vom Heldentum werden in mannigfachen Tonarten. Führer des Heldenreihens und Schöpfer des Heldentums ist Wallenstein. — Auch der Krieg hat eine ideale Seite, und selbst der dreißigjährige ist der dichterischen Behandlung fähig. Er wird, weltzerstörend und deshalb an sich ein negatives Bild des (furchtbar-)Erhabenen, auch zu einem positiven Bilde des Erhabenen, wenn eine große schöpferische Natur, wie Herzog Friedland, ihm etwas von seinem hohen Geiste mitzuteilen und dadurch selbst zu etwas Schöpferischem zu machen versteht. Wir sollen von vornherein auf den rechten Standpunkt der Betrachtungsweise und Beurteilung auch der folgenden Handlung erhoben werden. — Beiträge zur Vorgeschichte: Zur Zusammenkunft in Znaim (Dezember 1631) waren vom Kaiser die damals einflußreichsten Ratgeber entsendet, der Fürst von Eggenberg[1]), der Freiherr von Werdenberg und der Hofkriegsrat von Questenberg.[2]) Die Niederlage bei Breitenfeld (Sept. 1631), die Besetzung Böhmens und seiner Hauptstadt Prag durch die Sachsen unter Arnim (Nov. 1631) wurde ein Hauptgrund für die Zurückberufung Wallensteins, und die Rückeroberung von Prag und Böhmen die erste Aufgabe des neuen Generalissimus. — Die Erinnerung an die Ohnmacht des von gierigen „Landschmarutzern" umlagerten Kaisers und an die

aus zweideutigen Charakter ableiten können, damit es ihm um so leichter werde, den Octavio des Dramas gerechter zu würdigen, als er nach seinen vorwiegend stoffartigen Interessen (siehe Abteilung I, S. 196, Anm.) zu thun pflegt. Er mag von vornherein auf das Urteil Goethes hingewiesen werden (Brief an Schiller vom 6. März 1799) über diejenigen, „welche sich unterstehen können, den Octavio einen Buben zu nennen". Auch der Hauptheld gewinnt nur, wenn auch der Gegner eine gewisse Größe hat. — Umgekehrt werden die edlen Züge in dem geschichtlichen Bilde Questenbergs die minder günstige Charakterzeichnung der Dichtung berichtigen müssen.

[1]) Hans Ulr. Freiherr, dann Fürst von Eggenberg (1568—1634), aus einem alten Kaufherrn-Geschlecht in Steiermark, im protestantischen Glauben aufgewachsen, dann Konvertit, anfangs Soldat, darauf Hofbeamter und Diplomat, ein Mann von vollendeter Weltbildung und großer Weltklugheit, durch vornehme Herkunft, ungewöhnlich großen Grundbesitz, hervorragende Stellung am Hofe und die Gunst des Kaisers in gleicher Weise ausgezeichnet. Er wurde der einflußreichste, ja unentbehrliche Vertraute Ferdinands II., war aber auch ein warmer Gönner Wallensteins, der sich im Verein mit Questenberg, mit den Harrachs, den Verwandten der Gemahlin Wallensteins, und mit dem Freiherrn und Geheimen kaiserlichen Rat von Werdenberg der Absetzung Wallensteins entschieden widersetzte nnd später in Znaim die Unterhandlungen mit demselben betreffend seinen Wiedereintritt glücklich zum Abschluß brachte. Er versuchte auch noch vor dem letzten Bruch zwischen dem Kaiser und Wallenstein, für den letzteren einzutreten, fühlte mit dem Sturze Wallensteins auch seine Vertrauensstellung zum Kaiser erschüttert, nahm seinen Abschied und starb wenige Monate darauf in freiwilliger Verbannung in Laibach. — Da eine Tochter Eggenbergs mit einem Bruder der Herzogin von Friedland, geb. Gräfin Harrach, vermählt war, so verknüpften ihn verwandtschaftliche Beziehungen mit Wallenstein.

[2]) Ein Sprichwort pflegte damals zu sagen: Österreich ruhe auf drei Bergen: Eggenberg, Questenberg und Werdenberg.

„allgemeine Fäulnis" wird immer auch zu einer Hinweisung auf das innere Recht der Machtstellung Wallensteins. — Es ist Aufgabe des ganzen Wortgefechtes dieser Szene, das Ineinandergreifen von Recht und Unrecht beider Parteien aufzudecken: Blutegel, welche Volk und Land aussaugen, am Hofe wie im Heere; dort die Unfähigkeit eines umständlichen Feder- und Pfaffenregiments (der in die politischen und diplomatischen Händel sich einmischenden Beichtväter und Kapuziner, s. oben S. 208), hier die thatkräftig, aber auch gewaltsam durchgreifende Souveränität einer großen Persönlichkeit; bei Wallenstein „Vatersorge" im Dienste für die Truppen, aber auf Kosten der übrigen Stände, bei dem Kaiser die Verpflichtung, für alle Stände das gleiche Herz zu haben; dort das Recht des Degens, hier das Recht auch des Pfluges; dort das Recht einer genialen schöpferischen Feldherrnnatur und einer durch ihn geschaffenen, belebten und allein auch gezügelten Kriegsmacht, welche in furchtbarer Unabhängigkeit über ganz Deutschland bis zur Kaiserburg in Wien gebietet, und um so gefährlicher ist, als sie aus vaterlandslosen Fremdlingen besteht, denen allein der Dienst Haus und Heimat ist, und die einzig der Feldherr zu einem Volk zusammenbindet; hier die Autorität des Kaisers als des Trägers der höchsten gesetzlich und staatlich berechtigten Herrschergewalt in Deutschland. Mit diesen Gegensätzen wird der schwere Konflikt deutlich bezeichnet, der in dem widerspruchsvollen, auf die Dauer unhaltbaren Verhältnis eines autonomen, im Grunde jedoch untergebenen Feldherrn und eines souveränen, in Wirklichkeit aber ohnmächtigen Kaisers gegeben ist, und dessen verhängnisvolle Schärfe durch die Gegenüberstellung gekennzeichnet wird: „von dem Kaiser nicht erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn; . . vom Wallenstein erhielten wir den Kaiser erst zum Herrn." Imperator oder Kaiser, Militärdiktatur oder Monarchie: das ist die Frage; ihre Beantwortung wird zu einem Hauptmotiv des ganzen Dramas. Die Anfänge des großen Konflikts werden auf den gefährlichen Schritt des Hofes zurückgeführt, der einem Mann wie Wallenstein solche Freiheit gab. So war von vornherein eine verhängnisvolle Verflechtung der Verhältnisse gegeben. — Jetzt tritt der Konflikt aus der abstrakten Allgemeinheit in die nächste Wirklichkeit und wird zu einem drohenden durch die Frage, ob der Generalissimus seine souveräne Macht mit einem Genossen teilen, vielleicht sogar durch einen Nebenbuhler sich verdrängen lassen soll. Die Frage Imperator oder Kaiser wird zur anderen: Wallenstein oder des Kaisers Sohn. Dieser ist der jugendliche, damals 26 Jahre alte Ferdinand (III.), König von Ungarn, Gemahl einer spanischen Infantin, einer Schwester des Königs von Spanien, wie des Kardinalinfanten (s. oben S. 211). — Der Gesamteindruck wird verstärkt dadurch, daß die Stimmen der einfachen Soldaten aus dem Lager (des Wachtmeisters, ersten Jägers, ersten Kürassiers) in den Reden der Feldherren (Illo, Isolan, Buttler) wiedertönen. — Der Dichter macht Buttler zum begeistertsten Lobredner des großen Wallenstein, damit der spätere jähe Umschlag desselben um so

wirksamer werde. Seine Ausführung ist Muster einer charakterisierenden Schilderung, die als Katalog der Wallensteinschen Streitkräfte den Katalog der Wallensteinschen Feldherren in Sz. 2 ergänzt, und diese Schilderung der unerhörten Übermacht Wallensteins ist zugleich ein wesentliches Element der Exposition. — Daß Buttlers Kühnheit dem Kaiser bei einem furchtbaren Aufstand der Besatzung die Hauptstadt Prag gerettet habe, ist ein freie, aber feinsinnige Erfindung des Dichters; um den Besitz von Prag, der Hauptstadt des Landes, wird später auch zwischen dem Kaiser und Wallenstein gerungen werden, und Buttler wird (W. T. III, 10) der Bote der für Wallenstein so verhängnisvollen Nachricht, daß diese Stadt ihm verloren und zum Kaiser übergegangen sei. — Die sichere Ruhe Octavios gegenüber den kühnen Stimmen der Krieger im Lager zeigt seine geistige, Achtung gebietende Überlegenheit.

Zu Sz. 3. Rückhaltlose Geständnisse der Hauptvertreter der kaiserlichen Partei, welche die große Gefährdung derselben aufdecken; die Höhe dieser Schilderung, die Klage Questenbergs: Weh' uns! u. s. w. ergänzt die frühere Buttlers in Sz. 2. Das Ergebnis: dreiviertel der Armee trotzen zügellos; „der Fürst ist Kaiser“; „sein unbestrafter Trotz wird unsre Ohnmacht schimpflich offenbaren“; alles „deutet auf einen nahen Ausbruch der Empörung“. Die Erklärung ihrer Entstehung: unsere eigene Verblendung hat diese Lage geschaffen (Geständnis der eigenen Schuld), in eine allzu starke Versuchung, die auch dem besseren Mann gefährlich hätte werden müssen, das schlimm verwahrte Herz des Mannes gebracht (Milderung der Schuld Wallensteins). — Dem gegenüber stehen, geeignet die Hoffnung der kaiserlichen Partei aufzurichten: die Macht des Gewissens, das vor dem Äußersten, dem Verrat, zurückbeben wird, die Treue Gallas' und Altringers, die dämonische Verblendung Wallensteins, welche den Feind an seiner Seite nicht merkt, ja diesem des Gegners Schritte selbst entdeckt, die Möglichkeit endlich, welche dieser Umstand dem Octavio giebt, den Gegner völlig zu überwachen. — Beiträge zur Charakteristik Octavios: er ist unwahrhaftig und falsch, zwar nicht in der allerverwerflichsten Weise, die geradezu und planvoll auf die Täuschung eines andern ausgeht, aber doch so, daß er unedel sein wahres Herz vor demjenigen verbirgt, der seinerseits ihm das rückhaltloseste Vertrauen entgegenbringt.[1]) — Damit indessen dieser unedle Zug in dem Charakterbilde Octavios unsere Teilnahme nicht allzu sehr beeinträchtige, werden wir sofort auch daran erinnert, wie gefährlich die Rolle ist, die Octavio hier im Lager durchzuführen sich entschlossen hat[2]), wie sie, einmal übernommen,

---

[1]) „Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen
In gleichem Maß, als ihn das meine flieht.“

[2]) Vergl. Schiller (Dreißigjähr. Krieg, B. 4 g. E.) von Gallas, den nach dem geschichtlichen Verlauf (s. oben S. 222) diese Mission traf: „Welch ein gefährliches Wagestück, Hand an die geheiligte Person eines Mannes zu legen, der bis jetzt für unverletzlich geachtet, durch lange Ausübung der höchsten Gewalt, durch einen zur Gewohnheit gewordenen Gehorsam zum Gegenstand der tiefsten Ehrfurcht geworden und mit allem, was äußere Majestät und innere Größe ver-

ihn auch zu einer Zurückhaltung und gewissen Unwahrhaftigkeit Wallenstein gegenüber zwingt. Auch seine passive Unwahrhaftigkeit muß er in jedem Augenblick mit dem Verlust von Leben und Freiheit zu büßen bereit sein. So ergiebt sich auch hier eine Art von Heldentum. Den näheren Aufschluß über den rätselhaften Vorgang am Morgen der Schlacht von Lützen bringt W. T. II, 3. Das Verhältnis der beiden Waffenbrüder[1]) wird zu einer ganz eigentümlichen Ausgestaltung des in den früheren Tragödien so vielfach und mit solcher Vorliebe verwendeten Motivs der Freundschaft: ein einseitiger Freundschaftsbund, in welchem der andere Teil sogar ein Gegner, und zwar ein so entschiedener Gegner ist, daß der Freundschaftsbund einer Freundschaftslüge, einem Waffengange auf Leben und Tod ähnlicher sieht. — Der zum Schluß dieser Szene angedeutete Zug in dem Charakter des jungen Piccolomini läßt schon den vollen Gegensatz der offenen Seele des Sohnes zu der einer Verstellung fähigen und darin lebenden Natur des Vaters erkennen.

Szenengruppe II. (Sz. 4—5.)

Einführung des jungen Max Piccolomini. Seine Doppelstellung zwischen seinem Vater und Wallenstein. Grund der gewaltigen Anziehungskraft, die Wallenstein auf ihn ausübt, ist die Bewunderung einer empfänglichen Jünglingsnatur für die Größe einer geborenen Feldherrn- und Herrscherpersönlichkeit[2]), für die wunderbare Kraft des Genies, die wie eine Naturkraft wirkt, „dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern", jedes Große der Natur, die eigentümliche Kraft jedes Menschen sich dienstbar macht, und sich selbst in den Dienst des „großen allgemeinen Besten Europas" stellt, sodann für die dämonische Tiefe dieser Natur, für welche das Orakel in dem eignen Innern lebendiges Gesetz ist, die sich deshalb nicht bindet an tote Satzungen und Ordnungen, sondern Raum verlangt zur freien Entfaltung. So ist das Verhältnis von Max zu Wallenstein das der begeistertsten, vertrauensvollsten Hingabe eines edlen, auf ein Heldenwerden gerichteten Jünglings an den ergrauten, ruhmbedeckten Helden[3]), das Bild einer Heldenfreundschaft, die von seiten Wallensteins in das liebende Verhältnis eines Vaters zum Sohne übergegangen ist (vergl. W. T. III, 18). Damit wird zugleich eine Reihe von Gegensätzen vorbereitet, die später die Handlung bewegen und durchwirken sollen: a) Die Gegenüberstellung von Vater und

---

leihen kann, bewaffnet war — dessen Anblick schon ein knechtisches Zittern einjagte, der mit einem Winke über Leben und Tod entschied! Einen solchen Mann mitten unter den Wachen, die ihn umgaben, in einer Stadt, die ihm gänzlich ergeben schien, wie einen gemeinen Verbrecher zu greifen und den Gegenstand einer so langgewohnten, tiefen Verehrung auf einmal in einen Gegenstand des Mitleidens oder des Spottes zu verwandeln, war ein Auftrag, der auch den Mutigsten zagen machte."

[1]) Octavio: „Wir waren immer Freunde, Waffenbrüder."

[2]) Ranke a. a. O: „Er war ein geborener Kriegesfürst."

[3]) Vergl. das ähnliche Motiv in Lessings Philotas, Abt. I, S. 23.

Sohn (ein Hauptmotiv); es ist ein Gegensatz schon der Charaktere — hier vertrauensvolle Offenheit und Geradheit einer durchaus lauteren Natur (γενναιότης), dort Unwahrhaftigkeit, ja Arglist, also Unlauterkeit der Gesinnung — aber weiter auch der politischen Anschauung und ganzen politischen Stellung, sowie im Zusammenhang damit ihres persönlichen Verhältnisses zu Wallenstein. Octavio hat Verständnis für den Wert und das Recht des geschichtlich Gewordenen und fürchtet die Willkür einer übermächtigen Persönlichkeit; Max mißachtet jene in unbedingter Anerkennung für das Recht der genialen Persönlichkeit. Damit wird ein neues großes Hauptmotiv des ganzen Dramas vorbereitet: der Konflikt zwischen dem Recht des geschichtlich Gewordenen einerseits und der Berechtigung der „ungemeinen" Thaten und Neuschöpfungen einer genialen Persönlichkeit anderseits. Octavio ist kaiserlich, Max wallensteinisch gesinnt; Octavios Freundschaft mit Wallenstein ist eine Freundschaftslüge, die seines Sohnes ein edler Freundschaftsbund. — b) Der Bruch zwischen Max und Wallenstein und die schweren Seelenkämpfe in dem ersteren (psychologisches Motiv), wenn er später den Glauben an den Adel der leidenschaftlich von ihm verehrten Persönlichkeit W.s aufgeben soll. — Aber auch die Doppelnatur des jungen Piccolomini wird von vornherein gezeichnet, die nicht nur nach Heldenruhm trachtet, sondern im Innersten des Gemüts auch für die Segnungen des Friedens und für das Stillglück ein Verständnis, nach diesen sogar eine geheime Sehnsucht hat (Vorbereitung auf das Verhältnis zu Thekla und auf den inneren und äußeren Widerstreit, in den er durch dieses Verhältnis hineingezogen wird). Endlich werden wir mit der Leidenschaftlichkeit des jugendlichen sanguinischen Helden von vornherein bekannt gemacht, welcher schnell ist im Haß und in der Liebe[1]), auch vorschnell im Gelübde[2]), das hier wie tragische Ironie wirkt, weil er es später nicht halten kann, sondern durch dasselbe in die tiefsten Seelenkämpfe verstrickt wird (Vorbereitung auf bedeutsame psychologische Motive). — Die Wirkung der Entdeckung (Sz. 5) ist auf Octavio die Ahnung eines unseligen Konfliktes zwischen Vater und Sohn, der als Hauptmotiv das ganze Schauspiel der Piccolomini beherrschen wird, und dessen Einführung ein wesentliches Element der Exposition bildet.

Einzelnes zu Sz. 4. Die Worte Questenbergs: „Octavio — Max Piccolomini! heilbringend vorbedeutungsvolle Namen! Nie wird das Glück von Österreich sich wenden u. s. w." führen uns zum Bewußtsein, wie hervorragende Träger der Handlung die beiden Piccolomini nicht nur für dieses Drama, sondern auch für die ganze Dichtung sein werden.

---

[1]) „Wie ich das Gute liebe, haß' ich auch."

[2]) „Und hier gelob' ich's an, verspritzen will ich
Für ihn, für diesen Wallenstein, mein Blut,
Das letzte meines Herzens, tropfenweis', eh' daß
Ihr über seinen Fall frohlocken sollt."

Aber da dieselbe Szene sofort auch den Zwiespalt beider offenbaren wird, so wirkt die zuversichtliche Erwartung in dem prophetisch gehaltenen Ausspruch Questenbergs auf uns wie tragische Ironie. — Max: „Schreckt sie alles gleich, was eine Tiefe hat u. s. w.“ Das Gefährliche der dämonischen Tiefe in der Natur Wallensteins wird der Arglose später kennen lernen (W. T. II, 2). — Octavios Wertschätzung der alten engen, wenn auch hie und da scheinbar hemmenden Ordnungen, der Selbstbeschränkung, der Wege des Friedens und des nachhaltigen Segens, des ruhig mächtig Dauernden, das allein auch wahrhaftig beglücken kann, seine Warnung vor den Wegen der Willkür und des gewaltsamen Umsturzes hat eine gereifte Lebenserfahrung und konservative Lebensanschauung zur Grundlage und einen Adel der Gesinnung zur Voraussetzung; diesem kann auch Max sich nicht verschließen trotz seiner anderen politischen Richtung, die in ihrem vollen Gegensatz zur Anschauung Octavios von Wallenstein vertreten werden wird. Die Grundzüge der Politik desselben werden von Max in einseitig idealistischer Auffassung gekennzeichnet: auch Wallenstein will den Frieden durch Lösung der großen politischen Fragen, aber er will diese nicht lösen zu einseitigem Gewinn Österreichs, sondern zur Wohlfahrt von ganz Europa. Ideale, auf das allgemeine große Beste Deutschlands, ja Europas gerichtete Absichten verbinden sich mit selbstischen Wünschen; so wird ein großes politisches und psychologisches Hauptmotiv der ganzen Dichtung vorbereitet; aber erst der folgende Aufzug lehrt es deutlicher bestimmen. — Max: „O schöner Tag“ u. s. w. Die klassische Schilderung der Heimkehr aus dem Kriege ist ein kleines Idyll für sich, ausgezeichnet in gleicher Weise durch plastische Einzelzüge, tiefe Empfindung und musikalischen Wohllaut.

II. Aufzug.

Die Handlung schließt sich der Zeit nach unmittelbar an die des I. Aufzugs an. Schauplatz ist ein festlicher Saal beim Herzog Friedland, in welchem der große Staatsakt (Sz. 7) stattfinden soll, der die Höhe in der Handlung dieses Aufzuges, aber zugleich auch den Beginn der großen Haupthandlung zeichnet. Auf diesen Staatsakt bereiten die anderen, noch zur Exposition gehörigen Sz. 1—6 (s. oben S. 218) äußerlich und innerlich vor.

Szenengruppe I. (Sz. 1—6.)

Ein Vorblick auf diese Szenengruppe läßt innerhalb derselben folgende Gliederung erkennen: Sz. 1. Äußere Zurüstung und allgemeine Vorbereitung auf den Staatsakt in Sz. 7. Erste Einführung in den Anteil, den die astrologischen Vorstellungen auf die Entwickelung der Handlung gewinnen werden. — Sz. 2—4. Familienszenen, in welche das heraufziehende politische Unwetter dunkle Schatten hineinwirft. — Sz. 5 und 6. Einführung in eine vertrauliche Vorbesprechung der schwebenden politischen

Fragen, als nächste Vorbereitung auf die große amtliche Verhandlung in dem unmittelbar darauf folgenden Staatsakt.

Sz. 1. Einführung Senis, auf welchen das Lager (Sz. 6) schon hingewiesen hatte; dort war „der Mathematikus" in der Vorstellung des Volkes bereits zu einer wunderbaren, Übernatürliches vermögenden Figur geworden.[1]) Sein eigentlicher Name war Giovanni Battista Zeno; er war Astrolog in Padua und 1629 von Wallenstein in seine Dienste genommen, in welchen er bis zur Ermordung desselben blieb. — Die Einführung in die fremdartige Welt der astrologischen Vorstellungen geschieht allmählich und planvoll; sie geht vom Einfachsten aus, von der tieferen Deutung der Grundformen alles irdischen Seins: Raum, Zeit und Zahl. Die geistvolle Zahlensymbolik erinnert an die Vorstellungen der Pythagoräer.

Sz. 2—4. Familienszenen, aber auf düsterem politischem Hintergrunde. — Sz. 2. Wallenstein und seine Gattin. Erstes persönliches Auftreten Wallensteins; erste Einführung der Herzogin von Friedland („Herzog Albrechts fürstliche Gemahlin, Graf Harrachs edle Tochter." [2]) Ein Wiedersehen der Gatten im bedeutsamsten Zeitpunkt. Die Reise der Herzogin hatte eine politische Bedeutung sowohl in ihrem Ausgang (Wien), wie in ihrem Ziel (das Lager von Pilsen), endlich in dem angeblichen Zweck (Vermählung der Tochter). Der Reisebericht wird zugleich ein geschicktes Mittel, uns einen Einblick in den ganzen Kreis des Hofes thun zu lassen. Es werden genannt und nach ihrer politischen Haltung, d. h. ihrem Verhältnis zu Wallenstein gekennzeichnet: die Kaiserin (die zweite Gemahlin Ferdinands II., Eleonore v. Mantua aus dem Hause Gonzaga), die Königin von Ungarn, Gemahlin Ferdinands III., eine spanische Infantin (s. oben S. 227), Eggenberg (s. oben S. 226), Liechtenstein[3]), „der hispanische Conte Ambassador", d. i. Graf Oñate[4]), der Pater Lamormain[5]) und hinter diesen stehend als mächtigste Gegner Wallensteins

---

[1]) „Ein graues Männlein pflegt bei nächtlicher Frist durch verschlossene Thüren zu ihm einzugehen."

[2]) Ranke a. a. O. Kap. 1: Wallenstein vermählte sich „mit einer Tochter des mächtigen Grafen Karl von Harrach, mit der er, so oft er sich auch von ihr trennen mußte, doch immer in einem innigen gegenseitigen Verhältnis geblieben ist; sie hat ihm eine Tochter geboren."

[3]) Fürst von Liechtenstein, Statthalter von Böhmen.

[4]) Ranke a. a. O. Kap. 12: „In diesem Augenblicke (Ende Oktober 1633) langte Graf Oñate in Deutschland an . . . Er kam jetzt von der Seite des Kardinal-Infanten, den er aus Spanien nach Italien begleitet hatte, und war mit Instruktionen des Königs (von Spanien) versehen, die sich auch auf Wallenstein bezogen u. s. w."

[5]) Eigentlich Wilh. Germain (1570—1648), nach seinem Heimatsorte, einem luxemburgischen Ardennendorfe La Moire Mennie Lamormaini genannt, dann Lamormain, auch wohl Laemmermann, war nacheinander Professor der Philosophie und Theologie an der Universität in Graz, Rektor des Kollegs in Wien, Beichtvater Kaiser Ferdinands II., und neben Eggenberg, aber als Gegner Wallensteins, von größtem Einfluß auf diesen; er benutzte seine Macht vor allem auch, die Restauration und die Ausbreitung und Bereicherung seines Ordens (des Jesuiten-Ordens) zu fördern.

„die Spanier" (der König von Spanien und der Kardinal-Infant s. oben S. 211), endlich „der Bayern stolzer Herzog", Maximilian. Diese Zusammenstellung ist die Kehrseite zu dem Bilde der Macht Wallensteins, welches soeben noch (I, 2) Buttler entworfen hatte. — Das Ergebnis dieses Einblicks: „Es ist ein Wandel vorgegangen." „Etwas unglücklich Unersetzliches ist geschehen." „Man spricht von einer zweiten schimpflicheren Absetzung" (Steigerung). Die Wirkung auf Wallenstein; er richtet sich im Vollgefühl seines Wertes und seiner inneren Kraft zu dem Bilde erhabener Größe auf[1]), aber es wird auch das trotzende Kraftgefühl in ihm geweckt und der Entschluß zur Gewalt zu greifen. So bereitet sich ein gewaltsamer Zusammenstoß der von beiden Parteien im geheimen geplanten Maßnahmen und Unternehmungen vor. Zu dem Kreis des Familien- und des politischen Lebens tritt der dritte (s. oben S. 218) der unsichtbaren Handlung. — Die flehentliche Warnung der Herzogin zum Schluß kommt noch nicht zu spät; denn noch ist ein Rückzug für Wallenstein möglich, aber „mit Siegeskraft der Wahrheit" vermag er nicht mehr aufzustehen; so liegt dennoch in den Worten etwas von einer tragischen Ironie. — Die Grundzüge zu dem Charakterbilde der Herzogin sind deutlich gezeichnet: eine edle, aber weiche Natur, ein starker Gegensatz zu der stahlharten Sinnesart ihres Gatten, demselben in fürsorgender Liebe hingegeben[2]), aber auch still duldend, wenn die Hineinverstrickung in die großen Händel der Welt ein Stillglück der Familie für sie nicht aufkommen läßt.

Sz. 3. Einführung der Tochter Wallensteins, Thekla[3]), und damit Vorbereitung eines neuen Hauptmotivs des Dramas. Gegensatz von Vater und Tochter. Eine Wiedererkennung; das Kind ist zur Jungfrau erblüht; am Anfang seiner großen Laufbahn (1625) hat W. die Tochter verlassen, am Ende derselben (1634) sieht er sie wieder. Ist schon die Zusammenstellung der zarten, vom rauhen Leben noch nicht berührten Jungfrau mit dem wetterharten, greisen Heldenvater ein hochpoetisches Motiv, so wird das Wiedersehen beider zu einem idyllischen Moment hart vor dem Eintreten in die erschütternde Katastrophe. Aber Wallenstein selbst, wo es ihm nun gegeben zu sein schien, dieses Stillglücks sich zu erfreuen, zerstört es durch Hineintragen politischer und selbstischer Pläne. Ein „Pfand größeren Glückes" soll die in Thekla ihm so schön aufgegangene Hoffnung für ihn sein; seiner stolzen Hoffnung will er sie entgegenführen; den Kranz seines kriegerischen Lebens auf ihr jungfräulich blühendes Haupt niederlegen und es dereinst mit „könig-

---

1) „Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr;
Fortan muß eignes Feuer uns erleuchten."

2) „Ich bin's von langher gewohnt, Sie zu entschuldigen, zufrieden zu sprechen die entrüsteten Gemüter."

3) Die Tochter Wallensteins, Marie Elisabeth (nicht Thekla), war damals erst zehn Jahre alt und zur Zeit dieser Handlung mit ihrer Mutter in Niederösterreich; sie heiratete später einen Grafen Kaunitz.

lichem Schmucke" zieren (tragische Verblendung, wenn wir des späteren wirklichen Ausganges gedenken). — Die Tochter hat das Heldenbild des Vaters in unauslöschlicher Erinnerung festgehalten[1]), ein feiner Zug, der die Heldentochter verrät, welche selbst sehr bald zu einer Heldin heranwachsen soll (ein Hauptmotiv der folgenden Handlung).

Sz. 4. Max als Sohn des Hauses Friedland; er ist es schon durch die väterliche Liebe Wallensteins und wünscht es mehr noch zu werden als künftiger Eidam desselben. Das deutet er der Herzogin wenigstens mit warmen Worten an. — Er weiß nicht, in wie furchtbare Kämpfe das Schicksal ihn gerade dadurch verstricken wird, daß es ihn „wie in einem Zauberringe in dem Namen Friedland gebannt hält"; anderseits ahnt Wallenstein nicht, wie schmerzlich er später die Wahrheit des Wortes empfinden soll, daß der jugendliche Freund, wie ein Morgenstern, ihm stets die Lebenssonne heraufführe — als dieser Stern ihm erlischt und kalt und farblos vor ihm liegt das Leben (W. T. V, 3.)

Sz. 5 u. 6. — Sz. 5. Die Einführung Terzkys, des Schwagers Wallensteins, leitet geschickt von der Familienszene zu den Szenen rein politischen Inhalts über. Es ist eine vertrauliche Besprechung; sie macht uns mit der besonderen Vertrauensstellung Terzkys bekannt.

Adam Erdmann Terzky (eigentlich Terzka) hatte die Schwester der Herzogin von Friedland, also eine Gräfin Harrach, zur Gemahlin. Er war ein Mann erfolgreicher Werbungen und befehligte damals fünf Kürassierregimenter, zwei zu Fuß und ein Dragonerregiment, die er selbst zusammengebracht hatte. Er verdankte zunächst diesem Erfolg sein Ansehen bei Wallenstein, wurde dann aber auch mehr und mehr sein Vertrauter bei den mannigfachen diplomatischen Verhandlungen, welche dieser schon kurz vor der Schlacht bei Breitenfeld und nach derselben mit Gustav Adolf selbst anknüpfte, sowie bei den anderen, die mit den Sachsen (Arnim) im Januar 1632 in Aussig und im Frühjahr 1632 im schlesischen Lager stattfanden, endlich auch bei der neuesten Annäherung Wallensteins an die Schweden und Sachsen im August 1632.

Der Blick zurück auf die Gefahren, welche von Wien aus durch die Ernennung des jungen Ferdinand zum Generalissimus, sowie von Gallas und Altringer, endlich von dem Kardinal-Infanten drohen, nötigt W. zur Erwägung einer den Feinden zuvor kommenden Abwehr. Zug um Zug bewegen sich, zunächst im geheimen Handlung und Gegenhandlung dem Zusammenstoß entgegen. Einblick in die politischen Verhandlungen, welche Terzky als Vertrauter Wallensteins nach der einen Seite durch Vermittelung des Grafen Thurm und durch den Unterhändler Sesin[2])

---

[1]) „Wie sein Bild in mir gelebt,
So steht er blühend jetzt vor meinen Augen."

[2]) Jaroslav Sesyma Raschin, aus einer der Terzkaschen Herrschaften im Königgrätzer Kreise gebürtig, war bei den ersten Verfolgungen mit seiner Familie nach Sachsen ausgewandert und hatte dann hauptsächlich als Zwischenträger zwischen Wallenstein und den Schweden gedient. Er wurde nach dem Prager Frieden, den der Kaiser 1635 mit dem Kurfürsten von Sachsen abschloß, begnadigt unter der Bedingung, Mitteilung von allem zu machen, was er im Dienste Terzkas

mit dem schwedischen Kanzler Oxenstierna[1]), nach der andern mit den Sachsen (Arnheim) führt. (Beginn der politischen Intrigue.)

Terzky ist die treibende Kraft; Wallenstein vorsichtig — er giebt nichts Schriftliches von sich[2]) — zögernd und hinhaltend, will sich die Hand noch frei halten.[3]) Die Gründe dafür sind a) psychologischer Art; er will, wie er sich erhaben fühlt über die niederen Geister unter ihm, die er sich nur dienstbar macht[4]), in gleicher Erhabenheit über den Verhältnissen stehen, sie beherrschend und lenkend.[5]) Sie liegen b) in der durch seine politischen Pläne gegebenen Doppelstellung Wallensteins: es soll das Reich ihn als seinen Schirmer ehren, nnd reichsfürstlich sich erweisend will er würdig sich bei des Reiches Fürsten niedersetzen.[6]) Er verbindet also selbstlose und selbstische Absichten; die letzteren bringen ihn in einen Gegensatz zum Kaiser und zu einer Annäherung an die Feinde

und Wallensteins über ihre Verhältnisse mit den Feinden erfahren hatte. Der von ihm abgefaßte Bericht ist eine (freilich nach M. Lenz, Historische Zeitschrift, Bd. 59 sehr unzuverlässige) Hauptquelle für die Kenntnis der Verhandlungen Wallensteins mit den Schweden. (Ranke a. a. O. im Anhang.)

1) „Zu Halberstadt, wo jetzt der Konvent ist.“ — Es tagten dort damals gerade die niedersächsischen Stände.

2) „Nur in einsamer Erwägung aller Umstände, wie sie im Augenblick lagen, oder vielmehr im zusammenfallenden Gefühl derselben reiften seine Entschlüsse. Mit den Generalen konnte er darüber nicht zu Rate gehen; sie hatten nur die Befehle auszuführen, deren Zusammenhang sie nicht kannten. Man beklagte sich bei Hofe, daß er so wenig schreibe; aber wie hätte er seine Gedanken eröffnen, oder, wenn er schrieb, sie so einkleiden können, daß sie keinen Anstoß gaben? Für ihn war Zögern, und dann ein plötzliches Vorwärtsgehen und nach Befinden ein unerwartetes Innehalten ein Gebot des Bestehens.“ (Ranke a. a. O. Kap. 12.)

3) Terzky: „Was du bisher verhandelt mit dem Feind,
Hätt' alles auch recht gut geschehn sein können,
Wenn du nichts mehr damit gewollt, als ihn
Zum Besten haben.“

4) Wallenstein: „Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? daß ich nicht euch alle
Zum Besten habe u. s. w.“

5) „Sein Sinn ging von Natur dahin, inmitten der großen politischen Gegensätze und ihres Kampfes sein eigenes Interesse und seine eigenen Gedanken geltend zu machen.“ (Ranke a. a. O. Kap. 7.) ... „Es war keineswegs persönliche Hingebung für den Kaiser, weder dynastische noch religiöse Sympathie für das Haus Österreich, was Wallenstein bewog, den Kommandostab noch einmal zu ergreifen, sondern die bewußte Absicht, die Entscheidung der großen Angelegenheiten in seinem Sinne herbeizuführen.“

6) „Zugleich ein ideales, auf die Befriedigung des größten Anliegens der deutschen Nation gerichtetes Bestreben und sein ehrgeiziges und unbotmäßiges, weitausgreifendes und reizbares Naturell hatten ihn dahin geführt, wo er stand.“ (Ranke a. a. O. Kap. 12.) — „Was zu des heiligen Reiches Ansehen und Wohlstand diene, dazu wolle er an seinem Orte mitwirken, erklärte er noch in der ersten Hälfte des Jahres 1633 bei Gelegenheit von Friedensverhandlungen mit dem Kurfürsten von Sachsen.“ (Ebendas. Kap. 9.) — „Er wollte die Protestanten befriedigen und dadurch mit Österreich versöhnen; er wollte zugleich die große Stellung, die er eingenommen, für sich selbst verwerten und zu einer dynastischen auf immer entwickeln; dem Kaiser wollte er seinen Willen auferlegen, aber nicht ihn stürzen.“

des Reiches (Schweden), sowie an die des Kaisers (Sachsen); beide sollen ihm beistehen in seinen Plänen und dennoch nichts dabei zu fischen haben. Aber eben diese politische Doppelstellung macht ihn sittlich zweideutig: die Ehrlichkeit dem Reiche gegenüber verlangt eine unehrliche Haltung in seinen Verhandlungen mit den Schweden und Sachsen; die Treue gegen Deutschland wird zur Untreue an den Schweden[1]), Treue gegen den Kaiser zur Untreue an den Sachsen[2]) (Thema der Treue). So treibt er unlöslichen Wirren entgegen, sowohl der äußeren Verhältnisse, als schwerer sittlicher Kämpfe. (Vorbereitung unlöslicher Verschlingung von Recht und Schuld.) Die Haltung, die W. durch seine Doppelstellung als einem Feldherrn und Diplomaten auferlegt war, führt und verführt ihn zu einem großen verhängnisvollen Spiele mit dem Einsatz auf der einen Seite einer ihm winkenden Krone, auf der andern seiner erworbenen Diktatnr, ja seines Lebens[3]) (ein weiteres Hauptmotiv der ganzen Tragödie). In den Augen der niederen Kreaturen, wie Terzky, stellt sich dieses große Spiel nur als ein frivoles Spiel mit den Diensten anderer dar.[4])

Sz. 6. Der nächste Vertraute neben Terzky ist Illo (s. oben S. 220); auch er gehört zu den treibenden Kräften; sie bereiten sich selbst den Untergang. — Das Eingreifen W.s in die Bewegung tritt bestimmter heraus: a) auf seine Veranstaltung sind die Feldherren für den großen Staatsakt in Sz. 7 vorbereitet und in der gewünschten Stimmung; b) er veranlaßt nunmehr, daß sie eidlich und schriftlich das Wort ihm geben, „sich seinem Dienst zu weihen unbedingt," dringt gebieterisch auf die Herbeischaffung dieser Verschreibung (Handschrift), und schreitet bis unmittelbar zur Schwelle vor, welche zur That selbst, dem offenen

---

1) Wallenstein: „Es soll im Reiche keine fremde Macht
Mir Wurzel fassen, und am wenigsten
Die Goten sollen's, diese Hungerleider,
Die nach dem Segen unsers deutschen Landes
Mit Neidesblicken raubbegierig schauen."

Vergl. Ranke a. a. O. Kap. 10. Schl.: Wallenstein erklärte gegen Herzog Franz Albert (September 1633), „daß kein haltbarer Friede zu machen sei, es wäre denn, man habe die Fremden vom Boden des Reiches verjagt: „zunächst möge Sachsen und Brandenburg sich mit ihm wider Schweden verbinden."

2) Terzky: „Doch mit den Sachsen willst du ehrlicher
Verfahren? Sie verlieren die Geduld,
Weil du so krumme Wege machst u. s. w."

3) Auch das entspricht der geschichtlichen Wirklichkeit, vergl. Ranke a. a. O. Kap. XI Anf.: „Wallenstein blieb der Meinung, daß er durch eine Verbindung von Unterhandlung und Waffen vor allem Sachsen und Brandenburg in ein Verhältnis des Bundes und der Unterordnung unter den Kaiser zurückbringen müsse. Darauf beruhte sein Vordringen, Bedrohen, Stillstandschließen, Unterhandeln und Wiederlosbrechen im Sommer 1633; er hat wohl gesagt, er spiele mit den Feinden, wie die Katze mit der Maus; er meinte, wenn er wolle, seines Übergewichtes alle Zeit sicher zu sein. Gelang es ihm mit der Unterhandlung, so war dadurch zugleich eine feste Grundlage für den Austrag aller Händel und für seine eigene Größe an der Spitze der Reichsfürsten gewonnen."

4) Terzky: „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben."

Bruch mit dem Kaiser, führt; aber diese Schwelle zu überschreiten zögert er noch. — Zu a. Es werden bestimmter eingeführt von solchen Generalen, die später an der Handlung selbst teilnahmen, Colalto[1]) und Tiefenbach[2]), von anderen noch Deodat[3]), Marradas[4]), Forgatsch[5]), Caraffa.[6]) Sie stehen und fallen mit den Piccolomini, die so von neuem als Hauptträger der Handlung dieses Dramas bezeichnet werden. So scheinen auch jene dem W. vollkommen zuverlässig, und werden später doch zum Teil von eben dem Piccolomini völlig umgewandelt (vergl. W. T. II, 5 ff. das Gegenbild zu dieser Szene). — W. wird gewarnt, aber seine Blicke sind Piccolomini gegenüber gehalten durch den tieferen Einblick, den er vor anderen in die Welt des Schicksals thun zu können wähnt. Somit wirkt das Wort: „die lassen nie von mir", das nicht einmal an Max P. in Erfüllung gehen soll, auf uns wie tragische Ironie. — Zu b. Eine Deputation der Feldherrn wird in Sicht gestellt als Seitenstück zu der im Lager von seiten der Regimenter beschlossenen Abordnung. Ein zweites Schriftstück (vergl. oben S. 214) wird zu einem treibenden Moment für die Bewegung der

---

1) Graf von Colalto aus Mantua, mit Eggenberg (s. oben S. 226) eng verbunden, stand zur Zeit des ersten Generalates Wallensteins als Präsident des Hofkriegsrats an der Spitze der militärischen Verwaltung, nahm aber auch auf den verschiedensten Kriegsschauplätzen Anteil am Kriege, zuletzt als k. k. österreichischer Feldmarschall. Da er bereits 1630 an der Halsschwindsucht starb, so ist es ein Anachronismus, wenn ihn Schiller hier (1634) noch auftreten läßt.

2) Rudolf Freiherr von Tiefenbach (Teuffenbach) aus Ober-Steiermark, hatte sich am Kriege gegen Gustav Adolf hervorragend beteiligt, zuletzt kaiserlicher Feldmarschall. Wenn ihn Schiller zu einem ungebildeten Haudegen und Zecher macht, der nicht einmal schreiben kann (P. IV, 5 und 6), so ist das völlig freie Erfindung des Dichters.

3) Eigentlich Diodati (vergl. Sz. 7: Deodati), italienischer Abkunft, zuletzt General-Quartiermeister, gehörte zum Kreise der Aldringen, Gallas, Piccolomini.

4) Don Balthasar Graf Marradas, geb. in Valencia, aus altadeliger Familie, gelangte frühzeitig an den deutschen Kaiserhof, wurde später Generalwachtmeister „über alles vom König von Spanien bezahltes Kriegsvolk", nahm hervorragenden Anteil an der Bekämpfung der aufständischen Böhmen, wurde Generaloberst über die Reiterei, gewann die reiche Herrschaft Frauenberg bei Budweis, fühlte sich durch die Ernennung des ihm an Jahren und Rang bedeutend nachstehenden Wallenstein zum Generalissimus der Armee persönlich gekränkt und zählte, wenn auch in das Notwendige sich fügend und später zum Generalleutnant, d. h. zum Höchst-Kommandierenden nächst dem Generalissimus ernannt, doch niemals zu Wallensteins Freunden; er wurde vielmehr, nachdem er sich größeren Aufgaben mehrfach nicht gewachsen gezeigt hatte, und deshalb von der Armee entfernt war, Wallensteins unversöhnlicher Feind. Sein Schloß in Frauenberg wurde in den ereignisreichen Februar-Tagen 1634 der Sammelplatz der Urheber und Leiter der großen Militärverschwörung gegen Wallenstein: Piccolomini, Gallas und Aldringen. Marradas war es vornehmlich, der zum Äußersten drängte. Eine Belohnung von 124000 Gulden wurde sein Anteil an der Beute, die über Wallensteins Leiche verschenkt wurde. Er starb, von Ferdinand III. zum Geheimrat und Statthalter Böhmens gemacht, hochbetagt zu Prag i. J. 1638.

5) Graf Adam Forgatsch (Forgacs, Forgach) aus einer alten ungarischen Adelsfamilie. Stammsitz: das Schloß F. in Siebenbürgen.

6) Caraffa, aus einem uralten neapolitanischen Geschlecht.

Handlung; eine Reihe von anderen solchen Schriftstücken wird folgen (vergl. die Zusammenstellung zu W. T. V, 12 Schl.); diese Verwendung derselben gehört zu den besonderen Eigentümlichkeiten der Wallenstein-Trilogie. W., der selbst, obwohl in fast selbstherrlicher Stellung, aus Vorsicht nichts Schriftliches von sich giebt, verlangt die schriftliche Verpflichtung rücksichtslos von seinen Untergebenen, unbekümmert über das Wie[1]); so überliefert er sich in demselben Augenblick, wo er von den Generalen fordert, daß diese sich ihm blind ausliefern, vielmehr selbst denselben in verhängnisvoller Verblendung, wenn er auf Illos Frage „willst du völlig freie Hand mir lassen?“ trotz aller Vorsicht kein entscheidendes „Nein“ hat, sondern sie überhörend nur die Verschreibung begehrt.[2]) (Folgenreiche Verschuldung W.s, Vorbereitung zu seinem Untergang.) Er wird mitschuldig an dem plumpen Verrat in Aufzug IV, der wiederum für Octavio bestimmend werden soll, seinerseits zu entscheidendem Handeln zu schreiten. Zunächst freilich erscheint uns W. und fühlt er sich auch selbst mehr als je erhaben über seine Dränger: dort in den Ausführungen Illos die Klugheit des gewöhnlichen Weltverstandes, die mit einem gewissen Recht zur Entscheidung drängt, weil der Zeitpunkt zum Handeln so günstig sei, wie nie zuvor; der „wahrhaft wichtige und große“, „der verhängnisvolle und entscheidende“ Augenblick sei gekommen (zusammenfassende Schilderung der ganzen Zeitlage; wichtiger Beitrag zur Exposition[3]); hier in den Antworten W.s das Verlangen einer Natur von dämonischer Tiefe, welche die Dinge im großen Weltenzusammenhang zu schauen und zu deuten wünscht, die Gabe seherischen Schauens, welche meint, Himmel und Erde durchspüren und das geheime Walten der Schicksalsmächte selbst erkunden zu können. Dieser aus angeborener Genialität, aus dem großen mystischen Zuge seiner Seele und aus den Tiefen seines Gemütslebens emporwachsende Wahn ist ein Grund, daß er sich als Übermensch fühlt, und nicht ohne besondere Absicht läßt der Dichter die stolze Schilderung dieser Lebens- und Weltanschauung in das starke Zeugnis eines ungewöhnlichen Selbstgefühls auslaufen, in eine fünffache Betonung seines Ich.[4]) So verbindet sich die erhabenste

---

[1]) „Schaff mir ihre Handschrift.
Wie du dazu gelangen magst, ist deine Sache.
. . . . Schaff mir die Verschreibung!“
Die darauf folgende Mahnung Illos: „Bedenke, was du thust“ u. s. w., bezieht sich auf das Nächste; uns klingt sie wie eine Antwort auf die voraufgehende herrische Forderung Wallensteins.

[2]) Vergl. das ähnliche Motiv in Lessings Em. Galotti, wo der Prinz sich blind dem Marquis Marinelli ausliefert, und somit an dessen Maßnahmen mitschuldig wird; vergl. Abt. I, S. 47.

[3]) Einzelnes in seiner Rede („Bald sprengt der Krieg sie wieder auseinander“) erinnert wiederum an die Stimmen im Lager (Wachtm. in Sz. 11).

[4]) „Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will;
Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht!
Absetzen sollen sie mich auch nicht. — Darauf
Verlaßt euch.“

Größe mit der bedenklichsten Schwäche; und damit wir an dieses enge Zusammengehen von Berechtigung und Verschuldung, aus welchem recht eigentlich der tragische Gehalt des Dramas herauswachsen soll, nachdrücklich gemahnt werden, offenbart der Schluß der Szene, wie jenes höchste, alle Welt durchmessende Schauen nicht vor einer Kurzsichtigkeit schützt, die auch das Nächste nicht wahrzunehmen vermag. Freilich ist sie auch den Männern des gewöhnlichen Weltverstandes eigen. Auf W.s Frage: „Hast du den Questenberg bewachen lassen; sprach er nicht einige im geheimen?" antwortet der kluge Illo: „Ich hab' ihn scharf bewacht. Er war mit niemand als dem Octavio." Und W. sich dabei beruhigend, macht sich mitschuldig dieser Blindheit.

Die Hinweisung auf den astrologischen Glauben W.s bildet das letzte Glied in der Reihe von Elementen, aus denen sich die Exposition zusammensetzt. Zur Erklärung dieser dem ganzen damaligen Zeitalter eigentümlichen Anschauung vergl. die Worte Goethes im Briefwechsel mit Schiller (Brief vom 8. Dezember 1798): „Der astrologische Aberglaube ruht auf dem dunkeln Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung spricht, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation u. s. w. haben; man darf nur stufenweise immer aufwärts steigen und es läßt sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhört.[1] . . . Ist doch der Philosoph geneigt, ja genötigt, eine Wirkung auf das Entfernteste anzunehmen. So darf der Mensch im Vorgefühl seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Dieser Wahn . . . liegt unserer Natur so nahe u. s. w.[2]") Diese schon psychologisch verständliche Be-

---

Vergl. damit die vorhergehende, sein souveränes Vollgefühl bezeugende Antwort, welche er Terzky auf die Frage: „Wann aber wird es Zeit sein?" giebt: „Wann ich's sage."

[1]
„Doch was geheimnisvoll bedeutend webt
Und bildet in den Tiefen der Natur, —
Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
Bis in die Sternenwelt mit tausend Sprossen
Hinauf sich baut u. s. w. . . .
Die himmlischen Gestirne machen nicht
Bloß Tag und Nacht, Frühling und Sommer — nicht
Dem Sämann bloß bezeichnen sie die Zeiten
Der Aussaat und der Ernte. Auch der Menschen Thun
Ist eine Aussaat von Verhängnissen u. s. w."

[2]) Der große Astronom Joh. Kepler „hatte sehr ernstlich die Meinung, daß die Konfiguration der Gestirne, wie sie in dem Momente gestaltet ist, in welchem der Mensch geboren wird, auf seinen inneren Lebenstrieb und seine Seele einen bestimmenden Einfluß ausübe. Über das Schicksal des Menschen und seinen Lebensgang wache die Vorsehung und der schützende Genius, den sie ihm gegeben hat: sein Wesen konformiere sich nach der Regel der Welt und der Stellung der beherrschenden Gestirne. . . . Zu dem Schicksal der Menschen sei der Himmel doch nur der Vater; niemand dürfe ein Glück hoffen, zu dem keine Anleitung in seinem Gemüte sei; die eigene Seele des Menschen sei gleichsam die Mutter; den der Seele innewohnenden Kräften schreibt er eine verborgene Beziehung auf die Konfiguration der Gestirne zu" (Ranke a. a. O. S. 1 und 2).

trachtungsweise allgemein menschlicher Art wird in W. zur philosophischen Spekulation vertieft; sie wird sodann aber auch zu einem charakteristischen Zeugnis seiner mystisch und fatalistisch gerichteten, ja zum Teil traumhaft visionären Eigenart und seiner dämonischen Natur. So faßte der Schauspieler Fleck, der genialste Darsteller Wallensteins, den Charakter seines Helden. „Sowie Fleck auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbar schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die nur ihm allein zu teil geworden. So fühlte man, daß der so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über die Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnisvolles Grauen.“ [1]) — So hat es der Dichter verstanden, nicht nur diejenigen Momente in dem astrologischen Wahnglauben, die eine innerliche Auffassung desselben zulassen, aufzudecken, sondern auch dieselben noch zu vertiefen, zu vergeistigen, dichterisch zu erklären und zur Charakteristik seines Helden, vornehmlich des Tragischen in seinem Wesen und in seinem Geschick auszuwerten. [2]) Denn in seinem astrologischen Wahnglauben vereinigt sich die Schwäche einer geistigen Befangenheit, welche mehr und mehr zur Verblendung wird, mit der Erhabenheit tiefsinnigster Spekulation und des Gefühls, in unmittelbarstem Verkehr mit höheren Mächten, ja unter dem Schutze dieser zu stehen und deshalb gefeit zu sein, vergl. oben S. 208. Die anderen äußerlichen Auffassungen der Astrologie, die der Dichter vorher gebracht hat: die volkstümliche im Lager Sz. 6, die fachmännische Senis (Picc. II, 1), die grob rationalistische in den Worten Illos (Sz. 6), sowie diejenigen, welche er später bringt: die gleichfalls rationalistische, aber feinere der klugen Gräfin Terzky (W. T. I, 7), die allegorische des jungen Piccolomini (P. III, 5) sollen nur die höchste, ganz einzigartige Auffassung des Haupthelden W. in ein um so helleres Licht setzen.

Einzelnes zu Szene 5 und 6. Einzelnes zum Verständnis der astrologischen Vorstellungen. Wie die etruskischen und römischen Auguren am Himmel die vier regiones und nach diesen gewisse Beobachtungskreise (templa) abgrenzten (vergl. Livius I, 6 und 18), so teilten die Astrologen den Sternenhimmel in zwölf „Häuser“, um in ihnen die Stellung der Gestirne zu beobachten, vor allem auch, ob in ihren „Ecken“, d. h. Winkeln etwa unheilbringende Sterne versteckt seien. Venus galt als ein besonders glückverheißendes, Saturnus als „Maleficus“, d. h. unheilbringendes, Jupiter als sieghaftes Gestirn. Bei W.s Geburt soll nach Keplers Berechnung eine Verbindung von Saturnus und Jupiter in dem ersten astrologischen Hause, dem Hause des Lebens, stattgefunden haben (Ranke, a. a. O. S. 2).

---

[1]) L. Tieck in den Dramaturgischen Blättern, Bd. I, S. 100.

[2]) Vergl. den Rat Goethes im Briefe an Schiller vom 5. Dezember 1798: „Das Astrologische sei als ein Teil des historisch, politisch, barbarischen Temporären mit in der übrigen Masse gegen das Tragische zu stellen und mit ihm zu verbinden.“

Rückblick auf die gesamte Exposition. Diese ist, das Lager eingeschlossen, zugleich auch die Exposition zur ganzen Trilogie, was nicht ausschließt, daß das Drama „W.s Tod“ eine kurze Exposition für sich hat (s. unten zu W.s T. I, Sz. 4). Der frühere Schauplatz des „Lagers“ hat sich einerseits erweitert um die Kreise der Feldherren (s. oben S. 217) der Familie W.s (S. 217), der höfischen Umgebung des Kaisers (S. 232), des großen politischen Lebens (217); anderseits werden wir aus dem weiten europäischen Kriegstheater, in welches das Lager wiederholt einen Ausblick thun ließ (S. 207 u. Sz. 11), auf den Schauplatz der bevorstehenden großen Entscheidung versetzt. Mit dem letzten Punkt ist auch die Zeit der Handlung für die ganze Trilogie am bestimmtesten gekennzeichnet, als ein entscheidender Höhe- und Wendepunkt im Geschick des Helden, wie der ihn umgebenden Kreise. Die ganze Zeitlage ist noch einmal zusammenfassend geschildert (P. II, 6), und von der Vorgeschichte so viel beigebracht, als zum Verständnis der großen Haupthandlung notwendig ist; das Weitere der Vorgeschichte führt unmittelbar in die Haupthandlung hinein und wird deshalb der ersten Szene derselben (II, T.) vorbehalten. Von den handelnden Personen sind die Hauptträger der entscheidenden Handlung sämtlich eingeführt, auch nach den Grundzügen ihrer Wesens charakterisiert und zwar nicht nur diejenigen, welche die Bewegung der Handlung und Gegenhandlung in den Piccol. bestimmen: Wallenstein, Octavio, Max (S. 218), sondern auch derjenige, der nach dem Abschied Octavios der große Gegner W.s in W. T. wird, Buttler. Vor allem ist das Bild des Haupthelden W. selbst in seinen Grundzügen bereits so deutlich gezeichnet, daß damit für das Verständnis seiner weiteren inneren Entwickelung eine feste Grundlage gegeben ist. Wir fassen die bereits gewonnenen Charakterzüge noch einmal zusammen: eine durchaus geniale und schöpferische Helden- und Herrschernatur, deren Größe willig von den anderen anerkannt wird (S. 227—28), die aber auch selbst davon ein übergreifendes Vollgefühl, ein trotzendes Kraftgefühl hat (S. 233), sich ein Monarch dünkt und mit dynastischen Gelüsten trägt, sich auch erhaben weiß über die umgebenden Menschen und Verhältnisse und in einem mystisch-fatalistischen Zuge[1]) als ein Übermensch und als eine dämonische Natur über die Erde hinauswächst hinein in die Welt des Übernatürlichen, zu welcher er ein besonderes Verhältnis gewonnen zu haben wähnt. Zu diesen einheitlichen Zügen einer ungewöhnlichen Größe treten sodann anscheinend oder auch in der That sich widersprechend diejenigen Züge, die sich ergeben teils aus seiner äußerlichen Doppelstellung als eines Feldherrn und Diplomaten, eines souveränen Diktators und kaiserlichen Unterthans, eines Schirmherrn des Reiches und Verbündeten der Reichsfeinde — teils aus

[1]) Schiller in einem Bericht über die erste Aufführung des Wallenstein: „In der gefühlvollen Darstellung unseres Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich.“

seiner inneren Doppelnatur eines kalten, selbst das Glück seines Hauses der Ehrsucht opfernden Staatsmannes und eines doch zärtlich liebenden Vaters, eines Mannes, der selbstherrlich im höchsten Maße, sich doch bedingungslos hingiebt den niederen Kreaturen seiner Umgebung, bei höchster Erhabenheit des Willens und der Entschließungen sich doch unsicher und schwankend zeigt vor der Ausführung, in welchem höchste seherische Kraft und unbegreifliche Kurzsichtigkeit, außerordentliche Klarheit des Blickes und ein mystischer Hang, die erhabenste tiefsinnigste Auffassung von dem Leben in seinem Verhältnis zum Weltganzen und vermessener Wahnglaube in wunderbarer Weise sich verbinden und mischen. Aus diesem Widerspruch seiner Stellung und seiner Natur ergeben sich dann die vielfachen Konflikte, welche in der Exposition bereits deutlich angekündigt sind zugleich mit folgenden Motiven (Themen[1]): Gegensatz von dem Recht einer genialen Persönlichkeit und dem geschichtlichen Recht, von Diktator und Monarch, Imperator und Kaiser[2]) (W. und Octavio, als Vertreter des Kaisers; W. und des Kaisers Sohn, s. S. 201, 227 ff.); das Motiv der Selbsthilfe (S. 216) übertragen auf das große politische und geschichtliche Leben, d. h. das Motiv der Revolution, aber nicht einer sozialen Revolution gemeiner Naturen, wie in den Räubern, noch der unklaren, eintägigen eines republikanischen Despoten, wie im Fiesco, sondern einer großen Revolution mit dem Ziele der dauernden äußeren und inneren Erneuerung des deutschen Reiches; es ist zugleich das Motiv einer durchgreifenden Reform, aber nicht einer Reform in den kosmopolitischen Träumen eines Schwärmers, wie im Don Carlos, sondern in praktischer Ausnutzung der thatsächlich gegebenen großen politischen Verhältnisse, mit einem Wort: das Motiv eines großen politischen Waffenganges auf dem Boden weltgeschichtlicher Wirklichkeit. Es wird ferner das Motiv eines verhängnisvollen Spieles mit dem Einsatz dort einer zu erringenden Krone, hier der bisherigen Machtstellung und des Lebens (s. S. 236[3]). Dazu treten als begleitende Motive der Gegensatz von Vater und Sohn, das Motiv des Heldentums, und zwar eines Heldentums im allgemeinen (S. 226), eines werdenden Heldentums (Max P. S. 222), eines äußerlich und innerlich in seinem Bestande bedrohten Heldentums; das Motiv der Freundschaft, und zwar der Heldenfreundschaft, die einen werdenden Helden mit einer ergrauten Heldengröße verbindet, aber auch einer Freundschaftslüge (Verhältnis des Octavio P. zu W.). Andere Motive werden wenigstens vorbereitet,

---

[1]) Vergl. oben S. 216 die Vorbemerkung.

[2]) „Zwischen den Ansichten einer erblichen Gewalt, welche eine unvordenkliche Vergangenheit mit der fernsten Zukunft zu verbinden trachtet, und den Wünschen oder Entwürfen eines Kriegsführers, dem nur die Gegenwart gehört, und der sich in derselben geltend machen will und muß, besteht ein natürlicher Widerstreit.“ (Ranke a. a. O. S. 12.)

[3]) Diese Motive: Revolution, Reform, Waffengang (Krieg) treten erst im Fortgang der Handlung deutlicher heraus.

wie das spätere Heldenwerden der Jungfrau (s. S. 234), das mit der inneren Wandlung Buttlers gegebene psychologische Motiv[1]), sowie die weiteren rein psychologischen Motive, welche die mit der Haupthandlung eintretenden großen Seelenkämpfe herausstellen werden. Die Gegensätze selbst, sowie der Zusammenstoß von Handlung und Gegenhandlung sind ferner so vorbereitet (S. 234), daß Entscheidung wider Entscheidung steht und die eigentliche Handlung nur eines Anstoßes zu harren scheint, um in rasche Bewegung zu kommen, d. h. daß wir hart an die Schwelle der Haupthandlung geführt sind. Endlich ist auch in den mehrfachen Hinweisungen auf die engen Verflechtungen von Recht und Schuld in der Natur Wallensteins, in seinen sich vorbereitenden Schritten (S. 227, 36), sowie in dem allgemeinen Untergrunde der Verhältnisse die Grundlegung zur Entwickelung des Tragischen gegeben. Dazu erregt die wiederholte Verwendung der tragischen Ironie die Erwartung einer tragischen Entwickelung, und selbst an das tragische „zu spät“ (ὀψέ) werden wir einmal bedeutsam erinnert.[2])

II. Die Haupthandlung.

Szeneneinheit von Sz. 7.

Vorblick. Eine groß angelegte und durchgeführte Szeneneinheit (Sz. 7) führt wie durch ein reich ausgestattetes Eingangsportal in die Haupthandlung hinein. Sie bezeichnet den Höhepunkt des Feldherrntages (s. oben S. 219), stellt einen feierlichen Staatsakt dar, eine politische Verhandlung aus Anlaß einer diplomatischen Sendung, welche in ein Kriegsgericht übergeht, und mit einem hochpolitischen Ereignis, der scheinbaren Abdankung W.s abschließt. — Der Kreis der Beteiligten setzt sich aus den durch W. selbst (Sz. 6 Schl.) zu Zeugen geladenen acht Feldherren zusammen[3]); dazu kommen die bereits anwesenden zwei Generale Terzky und Illo, endlich die beiden Hauptträger dieser diplomatischen Handlung und Gegenhandlung Questenberg und Wallenstein, zusammen zwölf Personen, entsprechend der im Anfang des Aufzugs bestimmten heiligen Zwölfzahl und den danach getroffenen Vorbereitungen.[4]) Außer den genannten Hauptträgern, W. und Q., greifen — sehr bezeichnend — nur Max und Buttler in die Handlung ein, bedeutsam und eifrig für W. Partei nehmend; es ist der erste Schritt, der sie in das Netz der kommenden Verwicklung hineinverstrickt in einer Weise, zu welcher die folgende Entwickelung und der Ausgang einen sehr un-

---

[1]) P. I, 3. Octavio: „Diesen Buttler geb' ich noch nicht auf; ich weiß,
Wie dieser böse Geist zu bannen ist.“

[2]) P. II, 2. Herzogin: „O, wenn es noch Zeit ist, mein Gemahl! wenn es“ u. s. w.

[3]) Sz. 6. Vgl. Wallenstein: „Beide Piccolomini,
Marradas, Buttler, Forgatsch, Deodat,
Caraffa, Isolani mögen kommen.“

[4]) II, 1. Seni: „Zwölf Stühle setzt“ u. s. w.

erwarteten Gegensatz bilden werden. — Die Gliederung der Szene: 1. Das Eingangswort W.s; es weist auf den amtlichen und hochpolitischen Charakter der Versammlung und Verhandlung hin, ist sehr gemessen gehalten, läßt aber das Vollgefühl einer souveränen Überlegenheit und einer ungemessenen Willenskraft durchbrechen. Die Vergleichung dieser Erklärung mit der am Schluß der voraufgehenden Szene gegebenen[1]) zeigt uns freilich, daß die vor Questenberg und den „Kommandeurs“ kundgegebene Haltung nicht die natürliche, sondern eine künstlich berechnete ist. — 2. Die Rede Questenbergs; sie ist in ihrer planmäßigen, der rhetorischen Technik genau entsprechenden Anlage und Durchführung ein Meisterstück diplomatischer Beredsamkeit. Man unterscheidet deutlich: a) den Eingang mit einer captatio benevolentiae, aus welcher zugleich doch auch das Vollgefühl der Würde, bevollmächtigter Vertreter der kaiserlichen Majestät zu sein, vernehmlich herausspricht; b) die Epische Erzählung (narratio), ein zusammenfassender Rückblick α) auf die Thaten Wallensteins seit der Übernahme des zweiten Generalats bis zur Schlacht bei Lützen; den Höhenpunkt bildet die Schilderung der Kämpfe im Lager bei Nürnberg (lobende Anerkennung der Größe W.s, laudatio); β) auf das seitdem so auffallend sich wandelnde strategische und politische Verfahren W.s, der den Fall von Regensburg nicht verhüten will, den Weg verdächtiger diplomatischer Unterhandlungen mit den Feinden (den Schweden unter Thurn, den Sachsen unter Arnheim) betritt, obwohl Sieger[2]), M. Thurn, den Erzfeind des Kaisers, begnadigt, endlich thatenlos sein Winterlager in des Kaisers Landen (Böhmen) mit des Kaisers Heer bezieht. Anklage, die einer Anklage auf Verrat nahe kommt.[3]) c) Der Schluß und die Höhe der Rede: drei bestimmte kaiserliche Befehle: α) Böhmen solle sofort geräumt, β) Regensburg vor Ostern vom Feinde gesäubert werden; γ) W. soll 8 Regimenter stellen, um das von Mailand kommende spanische Heer des Kardinal-Infanten nach den Niederlanden zu führen. — Der 2. Teil der Rede Qu.s, die Anklage, wird durch W.s Verteidigung unterbrochen; diese wird anfangs leicht spielend dem Max P. überlassen, geht dann ebenfalls in eine Schilderung (narratio) über und zwar der Not, in welcher Heer und Feldherren sich gegenwärtig befänden, sowie der Macht- und Ruhmesfülle, deren man sich

---

[1]) „Drum laßt mir Zeit. Thut ihr indes das Eure.
Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will, u. s. w.“

[2]) Bei Steinau a. Oder, s. oben S. 194, Anm. 4.

[3]) „Er giebt das gemeine Beste preis.“
. . . . „Und wirklich
Geriet man nahe genug hier aneinander,
Doch um als Freund, als Gast sich zu bewirten“ u. s. w.
Anspielung auf den Waffenstillstand, den die bei Nimptsch in Schlesien sich gegenüberlagernden Truppen Arnims (Sachsen) und Wallensteins abschlossen, und währenddessen die Offiziere gute Freundschaft miteinander machten, die evangelischen Obersten ein paar Tage hindurch die Gäste Friedlands waren. (Ranke a. a. O.. Kap. 9.)

einst erfreut habe. Diese Schilderung wird unwillkürlich zu einer Aufdeckung der kaiserlichen Ohnmacht und zur indirekten Anklage des Kaisers; sie führt sodann zu einer (direkten) seiner Undankbarkeit, und schließt mit einer leisen Drohung, welche dem Throne gegenüber das Reich, der „Vergrößerung des Einen die Wohlfahrt aller und des Ganzen Heil" gegenüberstellt, auch zu verstehen giebt, daß des Kaisers Diener sich zugleich als des Reiches Feldherr fühle und unter Umständen als solcher seine Rolle weiter spielen werde. Ein neues bedeutsames Zeugnis dafür, daß W. nicht nur Vertreter ehrsüchtiger, selbstischer Absichten, sondern auch Vorkämpfer allgemeiner Interessen sein will. Als Zeugen zu seiner Entlastung ruft er Max und die übrigen Feldherren an. — Der 3. Teil der Rede Qu.s, die Mitteilung der Befehle des Kaisers, wird durch die abweisende Antwort W.s unterbrochen, die den Befehlen des Kaisers seine eignen Befehle entgegenstellt und kriegsrechtliche Ahndung für denjenigen bereit hat, der seine Befehle eidvergessen zu übertreten wage, wie der Oberst Suys. Er erwidert endlich dem vom Kaiser zur Minderung seiner Macht geführten Stoß mit einem auf die Entwaffnung des Kaisers berechneten Gegenstoß, mit dem anscheinend festen Entschluß der Abdankung. — So wird der Redekampf zu einer dramatischen Bewegung mit den Gegensätzen: Autorität des Imperators gegen die des Kaisers, Wille gegen Wille, Stoß und Gegenstoß. Handlung und Gegenhandlung sind in verhängnisvolle Bewegung gekommen; denn wenn auch mit der Abdankung des Haupthelden die dramatische Handlung selbst ein Ende genommen zu haben scheint, so zeigt doch die Drohung, mit welcher W. seine Verteidigung und Anklage schließt, sowie die Wirkung, die sein Entschluß auf die Feldherren ausübt[1]), endlich der Ausblick auf den „Rat der Feldherrn" und die Hoffnung des jungen Piccolomini, alles noch wiederherstellen zu können, daß die Handlung nur vorübergehend zu einem Stillstand, keineswegs zu einem Abschluß gelangt ist. Wie kritisch aber die ganze Lage ist, das beweist nichts so sehr, als die Möglichkeit einer Bedrohung der Sicherheit des kaiserlichen Abgesandten selbst. — Endlich wird der in der ganzen Stellung Wallensteins liegende innere Widerspruch von neuem aufgedeckt, daß, weil er König ist in seinem Heere, dieses Recht ihm auch durch Verträge verbürgt wurde[2]), er einerseits sich im Recht befindet, anderseits eine mit der kaiserlichen Autorität unverträgliche Macht inne hat (eine von vornherein vorhandene unlösliche Verschlingung von Berechtigung und Nichtberechtigung). Gesamteindruck: Wallenstein erhebt sich aus der ihm zugedachten Demütigung und über die diese Demütigung veranlassende kaiserliche Partei in souveräner, anscheinend aber auch sittlicher Größe, die vor allem auch in dem an Questenberg gerichteten Abschiedswort sich bekundet, und die Seinen nur noch fester an ihn kettet.

---

[1]) Colalto: „Wir wollen mit dir leben, mit dir sterben."

[2]) „Mein Vertrag erheischt's u. s. w."

Einzelnes. Der „Rheingraf[1]), Bernhard (von Weimar), Banner, Oxenstirn, der niebesiegte König selbst": Aufreihung der Feinde Wallensteins. — „Das blutig große Kampfspiel im Angesichte Nürnbergs" fiel in die Monate Juli bis September d. J. 1632. Der Sturm Gustav Adolfs auf das feste Lager Wallensteins, auf den sich die hochpoetische Schilderung bezieht, fand am 4. September statt. — „Und so fällt Regensburg," also schon vor längerer Zeit; ein Widerspruch zu der Nachricht von der Einnahme der Festung im „Lager" vgl. oben S. 207. — „Ein Thurn und ein Arnheim" werden von Questenberg verächtlich behandelt, waren in Wirklichkeit aber sehr unverächtliche Gegner.

Graf Heinrich Matthias von Thurn, von Geburt ein Böhme und als Protestant erzogen, trat in den kaiserlichen Kriegsdienst, kämpfte gegen die Türken in Ungarn, wurde Führer zuerst der Opposition auf dem böhmischen Landtag von 1609, auf welchem sich die Böhmen den Majestätsbrief erstritten, sodann der ständischen Heeresmacht. Er war der eigentliche Urheber des verhängnisvollen Fenstersturzes in Prag (23. Mai 1618), „der Aufruhrstifter, die fluchbeladene Fackel dieses Krieges", unternahm anfangs mit großem Erfolg die Leitung des böhmischen Krieges bis zur unglücklichen Schlacht auf dem weißen Berge bei Prag (8. November 1620), kämpfte später unter der Fahne der Schweden, auch bei Breitenfeld und bei Lützen und kapitulierte 1633 und bei Steinau. Die Nachricht von seiner Begnadigung und Beschenkung fand Schiller in seinen Quellen; sie ist nicht begründet. Thurn wurde vielmehr in Gefangenschaft gehalten, bis er die Räumung der von den Schweden besetzten schlesischen Städte veranlaßt hatte. Er starb bald darauf.

Von Arnheim, Hans Georg v. A. (Arnim von Boitzenburg), diente anfangs als Oberst dem König Gustav Adolf im russischen, dann dem polnischen König Sigismund III. im türkischen Kriege, und seit 1626, obwohl gut protestantisch, dem Kaiser und Wallenstein gegen Gustav Adolf selbst als Feldmarschall in hervorragender Weise. Er verließ diesen Dienst nach dem Restitutionsedikt (1629), trat aber später als Feldmarschall in das kursächsische Heer, vermittelte das Bündnis der Sachsen mit den Schweden, operierte während der Tage von Nürnberg und Lützen zum Schutz der Evangelischen siegreich in Schlesien, und betrieb nach dem Fall Gustav Adolfs mit Nachdruck die Fortsetzung des Krieges. Seine alten freundschaftlichen Beziehungen zu Wallenstein erleichterten beiden die — fruchtlose — Anknüpfung diplomatischer Verhandlungen. Nach dem für Sachsen demütigenden Frieden von Prag (1635) nahm Arnheim seinen Abschied aus den Diensten des Kurfürsten, war aber noch vielfach diplomatisch thätig; er starb 1641 zu Dresden während der Vorbereitungen zu einem neuen Feldzug gegen die Franzosen, an dem er teilzunehmen gedachte.

„Auf dem längsten Wege durchzieht er gemächlich Böhmen." Eine Übertreibung Questenbergs, welche Schiller freilich auch in seinen Quellen für die Geschichte des dreißigjährigen Krieges fand, und dort ebenfalls wiedergab. Der Marsch Wallensteins von „Steinaus Feldern" ging durch die Lausitz und den Leitmeritzer Kreis über Pilsen nach Furth in Bayern an der böhmischen Grenze. Es handelte sich dann um die Belagerung der nahen Festung Cham; aber Wallenstein erklärte, „daß er

---

[1]) Otto Ludwig Graf von Salm, ein tüchtiger Reiterführer unter Gustav Adolf; an den Kämpfen vor Nürnberg indessen nahm er nicht teil.

zu einer Belagerung weder Infanterie noch Geschütz habe, und daß die Armee in diesen Gebirgen, wo eben der strenge Winter eintrat und für keine Lebensmittel gesorgt war, nicht auszuhalten vermöge. . . . . Er hielt deshalb für gut, nach Böhmen zurückzugehen, wo er die Truppen, ohne viel zu fragen, auf die verschiedenen Kreise nach seinem Gutdünken verlegte. Man darf ohne Bedenken behaupten, daß ihn vor allem andern militärische und strategische Gründe zu seinem Entschluß bewogen haben" (Ranke a. a. O., Kap. 11). — „Sagt es ihm, wie lang' der Sold den Truppen ausgeblieben?" vergl. Lager, Sz. 11, Trompeter: „Hat man uns nicht seit vierzig Wochen die Löhnung immer umsonst versprochen?" — „Und was war nun mein Dank dafür?" Diese Worte sind vorbereitend für die Wirkung der Ausführungen der Gräfin Terzky in W. T. I, 6: „Und für die Kränkung hast du kein Gedächtnis? u. s. w." — Die drei Forderungen werden nach dem Rat und Plan des Hofkriegsrats, „der Wiener Kanzlei" (vergl. Lager, Sz. 11), gestellt.

„Der Hofkriegsrat brachte erstens in Vorschlag, zur Schonung der kaiserlichen Lande die Quartiere von der Mark bis nach Thüringen auszudehnen. Wallenstein konnte das Gutachten seiner Obersten entgegensetzen, die sich mit dem größten Eifer dagegen erklärten: denn die angewiesenen Plätze würde man erst erobern müssen; dabei werde die Armee zur Verzweiflung gebracht, und Böhmen, wenn dann ein feindlicher Einfall geschehe, erst wahrhaft zu Grunde gerichtet werden. Auch die zweite Forderung wurde von den Obersten verworfen. Denn der Herzog Bernhard von Weimar habe Regensburg und andere wohlgelegene Orte zu beiden Seiten der Donau inne, so daß man ihn nicht zum Schlagen bringen könne; das kaiserliche Heer werde keine festen Posten, keine Lebensmittel haben; Roß und Mann würden unfehlbar umkommen. Man dürfe den Vorschlag gar nicht vor den gemeinen Mann kommen lassen; es würde ein allgemeiner Aufruhr daraus erfolgen. Die Obersten erinnerten den Kaiser an ihre Hoffnung auf Erstattung geleisteter Vorschüsse, den rückständigen Sold und was dem mehr ist: man werde sie nicht zur Desperation treiben wollen." (Ranke a. a. O., Kap. 11.)

Der Oberst Graf Suys, ein Niederländer, war zur Zeit des böhmischen Aufstandes in kaiserliche Dienste getreten und hatte sich durch Tapferkeit und Umsicht ausgezeichnet. Das geschichtliche Verhältnis war aber das Gegenteil des hier dargestellten. „Man gab ihm vom Hofe aus Befehle, denen er nachkommen solle, auch wenn ihm von andrer Seite andre Ordonanzen zukämen; als solche doch eintrafen, gehorchte Suys dem General und nicht dem Kaiser. Es folgte ein sehr ungnädiges Schreiben an Wallenstein, worin der Kaiser die Abberufung des Suys und seine Ersetzung durch einen Befehlshaber verlangte, welcher dem kaiserlichen Befehle mit größerer Diskretion nachlebe" (Ranke a. a. O.). Erst später schlug sich Suys zu den Feinden Wallensteins. Den Übergang zur dichterischen und höchst dramatischen Behandlung dieses Falles bildet die Darstellung, welche Schiller nach seinen Quellen in seiner Geschichte des dreißigjähr. Krieges giebt: „einer seiner Unterfeldherren, dem Wallenstein bei Strafe des Beils untersagt hatte, dem Hofe zu gehorsamen, empfing von dem Kaiser unmittelbaren Befehl, zu dem Kurfürsten von Bayern zu stoßen."

Zur 3. Forderung des Kaisers vergl. oben S. 211. Die Begründung des Oberfeldherrn wiederholt in höherem Stil die volkstümliche Beweisführung des Wachtmeisters im Lager Sz. 11.

Götz, Johann Graf von Götz, aus dem Lüneburgischen, im protestantischen Glauben erzogen, diente zunächst im Heere der böhmischen Stände gegen den Kaiser, sodann unter Ernst von Mansfeld, zuletzt unter Wallenstein, nahm teil an der Belagerung von Stralsund und an der Schlacht von Lützen, trat nach Wallensteins Ermordung vorübergehend in bayrische Dienste und fiel als kaiserlicher Feldmarschall in der Schlacht bei Jankau (bei Tabor in Böhmen) am 6. März 1645; er war ein tapferer, aber durch das Kriegsleben verwilderter Feldherr.

III. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der ganze Aufzug ist Vorbereitung auf die entscheidende Handlung in der großen Bankettszene im IV. Aufzug. Das zeigen die Eingangsszenen 1 und 2 (Szenengruppe I); ein selbständiges Ganze bilden anscheinend die Liebesszenen Sz. 3—8 (Szenengruppe II), das Kernstück des Aufzugs; aber sie sind hier ebenfalls ein vorbereitendes Mittel, auch Max P. geschickt zu machen, in seinem Liebesrausch die Unterschrift zu leisten. Die Ausgangsszene 9 ist Übergangsszene zu der kleinen Tragödie „Thekla“ innerhalb der großen Wallenstein-Trilogie. In der Szenengruppe II und in der Ausgangsszene handelt es sich zugleich darum, die Stellung der beiden Liebenden innerhalb der großen politischen Intrigue vorbereitend deutlich zu machen; denn diese Stellung wird auch in die Entwickelung der großen politischen Handlung entscheidend eingreifen.

Szenengruppe I. (Sz. 1 und 2.)

Die Handlung knüpft an die Aufforderung an, welche W. II, 6 an seine Vertrauten Illo und Terzky gerichtet hatte, ihm das eidlich-schriftliche Wort seiner Generale zu verschaffen, sich seinem Dienste zu weihen unbedingt (vergl. oben S. 236). Jene führen diesen Auftrag aus, aber in einer Weise, die nicht nur die Mitfeldherren durch Gaukelkunst betrügt (Unterschiebung eines Reverses ohne Klausel an Stelle des zuerst vorgelegten, der einen Vorbehalt enthielt betreffend die Eidespflicht, die man dem Kaiser schuldig sei), sondern auch ihren Herrn[1]), den Oberfeldherrn selbst, um seinen Willen in ihrem Sinne zu bestimmen, ihn in den Notzwang der Begebenheiten hinein und zur entscheidenden That zu drängen. So bemächtigen sich die niederen Geister des großen starken Geistes, der sich unbedacht in ihre Hand gegeben hat, machen den Urheber der großen, politischen Intrigue zum Gegenstand einer kleinen, besonderen Intrigue[2]) und wollen das Heer, die Führer und ihr Haupt zum Verrate[3]) zwingen, noch ehe von diesem selbst der Verrat fest beschlossen war. Und um die tragische Ironie dieser Verhältnisse voll zu machen, wird das arglistige Spiel jener

---

[1]) Illo: „Und dann — liegt auch so viel nicht dran, wie weit
Wir damit langen bei den Generalen;
Genug, wenn wir's dem Herrn nur überreden u. s. w.“

[2]) Illo: „Ich denk' es schon zu karten u. s. w.“

[3]) Illo: „Verräter sind sie einmal, müssen's sein.“

niederen Geister von diesen selbst in einen Gegensatz gestellt zu dem fatalistischen Zuge des in den Sternen lebenden und von ihnen sein Schicksal erwartenden Wallenstein.[1]) Diese tragische Ironie ist um so bitterer, je herber W. selbst kurz zuvor aus seiner Geisteshöhe herab über die beschränkten Geister geurteilt hatte, welche in die Geheimnisse und Tiefen der übersinnlichen Natur nicht zu schauen und nur in der Erde finster zu wühlen vermöchten. — Der Urheber des Truges ist Illo; aber auch Terzky ist nicht müßig gewesen, sondern hat ein Anderes in Bereitschaft gesetzt, wodurch Max an den Feldherrn unlöslich gekettet werden soll. Übergang zu Sz. 2 mit dem besonderen „Spiel" innerhalb des größeren allgemeinen, einem Liebesspiel, das in den Händen der ränkespinnenden Terzkys nur ein Mittel für ihre Zwecke werden wird. Die Erklärung und Höhe liegt in dem Geständnis Terzkys: „Sorg nur, daß du ihm den Kopf recht warm machst, was zu denken giebst u. s. w.; denn alles liegt daran, daß er unterschreibt."

Einzelnes zu Sz. 1 und 2. Über das historische Verhältnis des ganzen Vorganges vergl. unten zu IV, 1. — Die Gräfin Terzky tritt aus der bisherigen passiven Rolle in II, 3 u. 4 in eine führende Rolle ein. Die historische Gräfin Terzky, eine Schwester der Herzogin, nahm zwar auch an den politischen und diplomatischen Händeln teil, und übersah ebenfalls ihren Gatten in geistiger Beziehung[2]), aber die eigentliche Vertraute W.s, eine Frau mit den hier vom Dichter gezeichneten Charakterzügen, war die energische Gräfin Kinsky, die Gattin des Grafen Wilhelm Kinsky, der wiederum ein Schwager Terzkys war. Das Wesen der Gräfin Terzky ist aus Ehr-, Herrsch- und Ränkesucht zusammengesetzt; sie beherrscht ihren Gatten[3]), herrscht ihn gebieterisch an[4]), daß die Kleinheit dieses niederen Geistes um so fühlbarer wird; sie glaubt Wallenstein und seine Pläne zu durchschauen und nimmt „das Spiel ihm aus der Hand", weil sie wähnt, ihm geistig ebenbürtig zu sein, ist aber gleichwohl blind gegenüber der eigentlichen Absicht Wallensteins.

Szenengruppe II. (Sz. 3—8.)

Ein Vorblick zeigt auch hier eine deutliche Gliederung. Sz. 3 und 8 rahmen mit der Einwirkung der Gräfin Terzky dort auf Max P., hier auf Thekla das Kernstück, die eigentlichen Liebesszenen ein (Sz. 3—6; ein Liebesidyll inmitten der großen Intrigue, zugleich aber auch ein von dieser bedrohter Gegenstand, Kontrast). (Sz. 7 wird zum Ausklingen

---

[1]) Illo: „Und steht's
Nur erst hier unten glücklich, gebet acht,
So werden auch die rechten Sterne scheinen!"

[2]) Die Verhandlungen Wallensteins, des Privatmannes, mit Gustav Adolf (nach der Schlacht bei Breitenfeld) wurden, „von Böhmen her durch Graf Adam Terzka und dessen Gemahlin, eine alte Dame, welche mehr Verstand und Entschluß hatte als er selbst, eingeleitet." (Ranke a. a. O., Kap. 7).

[3]) Terzky: „Du hast mich überredet."

[4]) Gräfin: „Sorg du für deine Gäste. Geh'! ... Zu deinen Gästen! Geh'!"

der Stimmung dieses Liebesidylls und zur vorahnenden Überleitung auf das, was die Ausgangsszene (Sz. 9) deutlicher ausspricht. Überall ein Mitwirken einer unsichtbaren Handlung, nicht nur derjenigen, welche durch menschliche Veranstaltungen unsichtbar für die Liebenden um diese sich herumzieht, sondern auch derjenigen, die wie ein von höheren Mächten drohendes Geschick unsichtbar über ihren Häuptern hängt.[1])

Sz. 3. Sie bringt die Entstehungsgeschichte der Neigung, das Geständnis derselben und den Einblick in die durch jene Neigung in Max bewirkte innere Wandlung zur Anschauung. Es ist verhängnisvoll, und ihre leise tragische Schuld, daß Thekla selbst die Gräfin Terzky zur Vertrauten für sich und ihren Geliebten gewählt hat[2]) und ihr damit Anlaß zur Einmischung giebt. Diese benutzt denselben, um Max nach ihren Zwecken zu lenken.[3]) Es ist seine leise tragische Schuld, daß er die Vorbereitung ungewöhnlich wichtiger Ereignisse selbst wohl fühlt[4]), aber in seiner entzückten Seele weltmüde und weltflüchtig sich durch die angeblich wachsam für ihn sorgende Freundschaft des ehrsüchtigen Weibes[5]) berücken läßt.

Sz. 4. Den Inhalt der Unterhaltung der Liebenden bilden Ideal und Wirklichkeit in ihrer Berührung und in ihrem Gegensatz. Das Verhältnis der Liebenden zu beiden ist dies, daß Max jenen Gegensatz tiefer empfindet und aus der idealen Welt in die rauhe Wirklichkeit zurückversetzt zu werden sich scheut, weil diese sein ideales und zugleich wirkliches Glück zum Traum zu machen droht, daß hingegen Thekla die ideale Welt ihres schönen Liebestraumes an das Leben und an „die Wahrheit“ (hier = Wirklichkeit) knüpft — für den Augenblick des gegenwärtigen Glückes; denn daß auch sie die finsteren Wolken bemerkt, die über dem Sonnenglanz ihres Glückes stehen, zeigen sofort die folgenden Szenen. Das Gespräch wendet sich der astrologischen Wunderwelt zu, welche die ideale und die wirkliche Welt, Himmel und Erde in eigentümlicher Weise zu verbinden sucht. Theklas Schilderung des astrologischen Saales faßt zugleich objektiv die Hauptpunkte der astrologischen Deutung zusammen. Zu den oben S. 240 genannten Gestirnen treten Mars, ein Stern des Unglücks wie Saturn, und Merkur hinzu. — Die Deutung, welche Max versucht, ist allegorisch poetischer Art aus der Sprache der Liebenden heraus, etwa der Blumensprache vergleichbar. So schaffen sich die Liebenden inmitten aller Gefahren, welche Vorurteil,

---

[1]) Über die Liebesepisode als unentbehrlichen Bestandteil des Gesamtdramas handelt älteren und neueren Kritikern gegenüber eingehend und überzeugend Bellermann II, S. 25 ff.

[2]) Thekla: „Sprechen Sie mit meiner Base Terzka.“

[3]) Gräfin: „Auf diese Probe Ihrer Folgsamkeit muß ich durchaus bestehn u. s. w.“
. . . . „Nur sei'n Sie dann auch lenksam u. s. w.“

[4]) „Es geht hier etwas vor um mich, ich seh's
An ungewöhnlich treibender Bewegung u. s. w.“

[5]) „Es soll die Freundschaft indessen wachsam für Sie sorgen, handeln.“

Hader oder Arglist der nächsten Umgebung, die großen Welthändel, endlich das Verhängnis über den Sternen ihrem Glück bereiten, eine Welt friedlich idyllischer Art für sich. Und das ist auch der eigentliche Zweck dieser Liebesszenen nach Schillers eignem Geständnis: „Denn die Einrichtung des Ganzen erfordert es, daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet."[1]) Aber es ist tragische Ironie, wenn Max wähnt, überhaupt und vollends in einem so kritischen Zeitpunkt auch W. selbst und sein nächstes Leben in dieses Idyll hineinziehen zu können. Diese tragische Ironie uns recht deutlich fühlen zu lassen, läßt der Dichter Max den betr. Abschnitt mit dem doppelsinnigen Wort einleiten: „bald wird sein düsteres Reich zu Ende sein," eine Prophezeiung, welche in so ganz anderer Weise sich erfüllen soll. Mit wie herber Ironie entwirft dasselbe Bild des friedlicher Arbeit und der Muße hingegebenen W. die Gräfin Terzky, W.s T. I, 7![2]) Auch hier schon ist es die Gräfin, welche uns und die Liebenden mit ihren Worten an die Kehrseite des Idylls erinnert[3]) und schließlich auch durch ihr Thun Idyll und Intriguen eng zusammenknüpft. Denn sie entfernt sich am Schluß dieser Szene offenbar nur, um der in Sz. 2 getroffenen Verabredung gemäß den jungen P. durch ein Alleinsein mit der Geliebten zu bestricken, daß er liebeselig und träumerisch[4]) geschickter werde, die verhängnisvolle Unterschrift zu geben. Endlich mahnt auch die Stimme dessen, der als der Sachverständige in astrologischer Deutung gelten muß, Senis, an den ernsten Gegensatz zu der heiteren, poetischen Auslegung M. P.s, wenn er Unheil aus den Linien der Hand Theklas liest. Und Max selbst hat das Richtige getroffen, wenn er im Eingang dieser Szene sagt, ihr Vater habe „beim Empfange gleich den Bann um sie verbreitet, zum Opfer sie geschmückt".

Sz. 5—7 leiten die voraufgehenden Motive weiter. Max reißt sich los und geht befangen im Liebestraum, den das hingebende Geständnis Th.s in Sz. 5 vollendet hat, zu dem entscheidenden Bankett und an die arglistig gestellte Falle; Thekla bleibt sinnend zurück und läßt die Empfindungen genossenen Glückes und die Ahnung schweren Leides in einem Liede lyrisch ausklingen. Zu dem Gegensatz: geheime Zwecke anderer, deren Gegenstand die Liebenden sind, und Freiheit von allen

---

1) Briefwechsel mit Goethe; Brief vom 12. Dezember 1797.

2) „Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, baun, Gestüte halten u. s. w."

3) „Nicht Rosen bloß, auch Dornen hat der Himmel u. s. w."
. . . . . .
„Ich will denn doch geraten haben, Vetter,
Den Degen nicht zu frühe wegzulegen u. s. w."

4) Vergl. IV, 6, Octavio: „Doch wie ich sehe, bist du noch nicht hier?"

Zwecken, worin das Wesen ihrer Liebe besteht (s. oben S. 251 [1]), kommt noch der weitere Gegensatz: Unwahrhaftigkeit der sie umgebenden Welt und Wahrheit allein zwischen ihnen. Wenn dabei Th. scharfsichtiger als Max die Wahrheit selbst bei dem eigenen Vater nicht findet [2]), so wird damit der Konflikt zwischen Vater und Tochter eingeleitet. Das Zeugnis reinsten Seelenadels aber, das in ihren Worten liegt: „wo wäre Wahrheit hier für dich, wenn du sie nicht auf meinem Munde findest?“ wird zu einer Vorbereitung auf die entscheidende Stellung und Mitwirkung, die der Dichter dieser Jungfrau später in verhängnisschwerer Stunde einräumt.

Sz. 8: Einwirkung der Gräfin auf Thekla, ist nicht nur Parallele zu Sz. 3: Einwirkung derselben auf Max, sondern bezeichnet auch eine bedeutsame Weiterentwickelung, den Eintritt in das Motiv: das Werden einer Heldenjungfrau. Th. fühlt sich als des Helden echte Tochter.[3]) Hat sie früher die Empfindung gehabt, sie sei bestimmt, sich leidend dem Vater und dem großen Schicksal ihres Hauses zu opfern, so hat ihr das Schicksal jetzt klar gezeigt, wenn sie sich opfern solle. Sie hat, seit sie dieses Schicksals Stimme in dem Zuge des Herzens erkannt hat, „den festen Willen in sich kennen lernen, den unbezwinglichen in ihrer Brust“, und fühlt sich stark, „an das Höchste alles zu setzen“, d. h. sie fühlt etwas von einem Heldentum in sich, ist entschlossen, dem überstarken Willen ihres großen Vaters den eignen festen Willen entgegenzusetzen.[4]) (Wille gegen Wille, die Tochter gegen den Vater.) Damit ist zusammenfassend alles gegeben, was zum Verständnis ihrer Stellung und ihres Loses innerhalb der dramatischen Handlung nötig ist: eine zum Leiden bestimmte Heldenjungfrau; ihr Heldenwerden in dem schweren inneren Konflikt zwischen der Liebe zu dem Geliebten und zum Vater. So wird sie ebenbürtig dem Geliebten; auch sein Heldenwerden soll hindurchgehen durch die schwersten Konflikte[5]), die für ihn in doppelter Beziehung entstehen mit dem Widerstreit zwischen der Liebe zu seinem Vater und der zu seinem Heldenvorbild Wallenstein, welcher ihm ein zweiter Vater war, sodann mit dem andern Widerstreit, in welchen er sich versetzt sieht dadurch, daß der seinem Herzen so nahestehende Wallenstein der Gegner seines Verhältnisses zur Geliebten werden soll.

---

[1]) Thekla: „Trau ihnen nicht. Sie meinen's falsch.
. . . . .
Trau niemand hier, als mir. Ich sah es gleich,
Sie haben einen Zweck.“

[2]) Vergl. ihre ausweichende Antwort, als Max ihn „wahrhaft, unverstellt, so gut, so edel“ genannt hat, der „die krummen Wege hasse“.

[3]) „Er soll in mir die echte Tochter finden.“

[4]) Gräfin: „Wie? sein Monarch, sein Kaiser zwingt ihn nicht,
Und du, sein Mädchen, wolltest mit ihm kämpfen?“
Thekla: „Was niemand wagt, kann seine Tochter wagen u. s. w.“

[5]) Vergl. oben S. 222.

Einzelnes zu Sz. 3. „Die Mutter Gottes", vergl. mit Sz. 7: „Du Heilige! rufe dein Kind zurück!" unwillkürliche Begegnung der Gedanken der Liebenden. — Nepomuk, Geburtsort des heiligen Johann von Nepomuk (1320), im waldigen Thal der Uslawa an der Straße von Budweis nach Pilsen. Die sonstigen Örtlichkeiten, z. B. das Kloster zur Himmelspforte, sind freie Erfindung. — Zu Sz. 4. Seitenstück zu dem Idyll des zur Ruhe gesetzten Helden ist die Ausführung Götz von Berlichingens, bei Goethe III, 20 Schl., vergl. Abt. I dieser Erläuterungen, S. 234 ff.

Ausgangsszene. (Sz. 9.)

Die Ausgangsszene wird, schon äußerlich als Monolog gekennzeichnet[1]), zur Höhe der ganzen inneren Handlung dieses Aufzuges. Vornehmlich das letzte, wenn auch anders gemeinte Wort der Gräfin, daß, wer ihre Liebe gewinnen wolle, mit dem höchsten Opfer dafür bezahlen müsse, hat in Thekla die böse Ahnung zur Gewißheit gemacht, daß harte Kämpfe ihrem Glücke drohen, ja, daß ihre Liebe zum Todeskampf sich gürten müsse. Diese Ahnung und Gewißheit wird weiter zu einer Vision, welche die Anfangszeit des Stillglücks in der „stillen Freistatt", den darauf folgenden kurzen Traum eines beseligenden Liebesglückes, endlich den jähen Untergang nicht nur ihres Glückes, sondern auch ihres ganzen Hauses überschauend zusammenfaßt. Sie selbst fühlt sich als Opfer einer sie anfangs lockenden, dann bannenden[2]), schließlich gewaltsam dem Verderben entgegenziehenden göttlichen (dämonischen) Gewalt; es ist die Macht des unsichtbar über ihrem Haupte schwebenden Schicksals als eines unentrinnbaren Fatums.[3]) Die hochpoetische Schilderung weiß die Kraft und Wahrheit innerster Erfahrung auch dadurch zu erreichen, daß sie den dämonischen Zug der Bewegung durch die Wahl der Zeitworte gleichsam sinnlich macht.[4]) — Der Abschluß ist Vorbereitung auf das Abschiedswort Theklas in W. T. III, 21, zugleich eine Parallele zu der seherischen Größe Max P.s am Schluß der Piccol. V, 3; er kann endlich als das erste Glied in einer Reihe von gleichartigen, auch formell durch die Verwendung von Reimpaaren ähnlich gestalteten Abschlüssen betrachtet werden; vergl. außer dem Schluß der Piccol. das Abschiedswort Max P.s in W. T. III, 23.

Ein Rückblick auf den ganzen Aufzug zeigt als Zuwachs von neuen Motiven, sei es noch einleitend, sei es schon in voller Entwickelung: das Motiv der Liebe, den Gegensatz zwischen Vater und Tochter, das Heldenwerden der Jungfrau, sodann wesentliche Beiträge zur reicheren Charakteristik des jungen P. nach den zartesten

---

[1]) Es ist der erste Monolog in der ganzen Trilogie.

[2]) Im Sinne des homerischen θέλγειν; vergl. zu Goethes Egmont Abt. I dieser Erl., S. 282 und 317.

[3]) Vergl. die Worte Theklas in W. T. III, 21: „Auf unserm Haupte liegt der Fluch des Himmels. Es ist dem Untergang geweiht u. s. w."

[4]) Treibt mich, lockt mich, zieht mich; treibt, schießt, schleudert.

Regungen seines Gefühlslebens, sowie zur Charakteristik Theklas. Diese ist als eine zum Leiden bestimmte Gestalt, in deren Lose ein kurzes Glück in das schwerste, ein Leben ausfüllendes Leid hineinführen wird, ein Bild des Rührenden, doch dies nicht allein, sondern als Heldenjungfrau von ungewöhnlicher Willenskraft auch eine Erscheinung des Erhabenen. Diese wird gesteigert durch den Ausblick auf die dunkle sie umstrickende Schicksalsmacht; aber die Klarheit, mit welcher sie dem Geschick entgegen schaut, und die Willensstärke, mit der sie dem feindlichen Willen zu begegnen bereit ist, weist von vornherein darauf hin, daß das Opfer, welches sie und ihr Geschick darstellt, nicht zu einem Schauspiel des Schrecklichen werden wird. — Endlich stellt dieser Aufzug heraus, daß nach der vom Oberfeldherrn W. gegebenen Anregung innerhalb des weiteren Kreises seiner Anhänger eine kleine Gruppe gleichsam als ein treibender und intriguierender Aktionsausschuß in Wirksamkeit getreten ist, bestehend aus Illo, der die Führung hat, sodann aus Terzky und der Gräfin T. Die Entwickelung der Handlung wird fortan bestimmt nicht nur durch das große Spiel und Gegenspiel von W. und Octavio, sondern innerhalb jenes allgemeinen Gegensatzes auch durch das besondere Spiel dieser Aktionsgruppe.

IV. Aufzug.

Der Aufzug schließt zeitlich unmittelbar an die voraufgehende Handlung an; denn Max P., von der Gräfin Terzky gedrängt, sich zur Tafel zu begeben (III, 6 [1]), tritt nun in den Bankettsaal ein. Aber die Handlung ist auch enger Anschluß an die Handlung zum Schluß von Aufzug II; denn der Revers der Generale nimmt ausdrücklich Bezug auf die beabsichtigte Abdankung Wallensteins; diese wird der Anlaß zu dem Bündnis, welches die Feldherren jetzt mit Wallenstein schließen. Das Bankett findet hier bei dem Grafen Terzky statt.[2] Teilnehmer sind die von dem Feldherrntage (II, 7) bekannten Heerführer; neu hinzugetreten ist nur Montecuculi[3]), welchen Illo Sz. 3 als anwesend erwähnt. Mittelpunkt der ganzen Handlung ist die Unterzeichnung des Reverses der Feldherren und der dabei gespielte Betrug. Wiederum also wird ein Schriftstück zum Träger einer bedeutsamen Handlung (Parallele zu dem Promemoria der Soldaten im Lager, s. oben S. 214). Meisterhafte Überwindung der Schwierigkeit, ein Bankett und die Unterzeichnung eines Schriftstückes poetisch und dramatisch zu behandeln: der Dichter setzt das Ganze in bewegte Handlung um und gliedert diese in Einzelmomente (das Erscheinen zum Gelage; der Aufbruch und die Nachwirkung; das Durchlesen, Vorlesen und Unterschreiben des Reverses);

---

[1]) „Mein Mann schickt her. Es sei die höchste Zeit. Er soll zur Tafel u. s. w."

[2]) In Wirklichkeit war es Illo, der das Bankett gab; vergl. oben S. 220.

[3]) Graf Ernst Montecuculi (von dem Schlosse Montecuccolo bei Modena), der Vater des Grafen Raimond M., der sich als Heerführer, Staatsmann und Militärschriftsteller einen Namen machte und als Begründer der neueren Kriegswissenschaft gilt.

er ersetzt die Handlung da, wo sie an sich poesielos und undramatisch sein würde, durch Berichte über dieselbe von seiten scharfer Beobachter (des Kellermeisters und der Bedienten in Sz. 5); er trägt anderweitige äußere Handlungen hinein (die Fälschung in Sz. 2) und weit mehr noch innere Handlungen (s. unten zu den einzelnen Szenen); er benutzt beides zu weiteren Mitteilungen aus der Vorgeschichte, zur vertiefenden Charakteristik der Personen (der Feldherren) und der Situationen (des allgemeinen politischen Hintergrundes); er gestaltet das Ganze zu einem kleinen Drama für sich mit vorbereitender Exposition und mit Haupthandlung, Höhenpunkten und Krisen, endlich mit katastrophischem Ausgang; er weiß durch eine ganze Reihe von kritischen Momenten (Buttlers Handlung in Sz. 4; das verräterische Hoch auf Bernhard von Weimar in Sz. 5; Illos Verrat in Sz. 7) die Handlung in stetem Zuge und uns selbst in steigender Spannung zu erhalten.[1]) — Die Gliederung der dramatischen Gesamthandlung dieses Aufzuges ist danach diese, daß Sz. 6 mit der Vollziehung der Unterschriften den Mittelpunkt der Handlung, Sz. 7 die Höhe und Hauptkrise in derselben mit einer Art von katastrophischem Ausgang, Sz. 5 einen Stillstand und eine Ruhepause vor der Haupthandlung darstellen, Sz. 1—4 endlich zu einer Art von Exposition werden und zwar so, daß Sz. 1 und 2 einen Eingang im engeren Sinne bilden mit folgenden Momenten: Mitteilung der unverfänglichen, den Vorbehalt einschließenden Form des Reverses Sz. 1 und die Mitteilung von der Fälschung desselben Sz. 2; Ausblick auf das Gelingen des Truges, aber mit gleichzeitigen Andeutungen seiner Gefährdung Sz. 3 und 4.

Szenengruppe von Sz. 1—4.

Sz. 1 und 2. Das historische Verhältnis war dies, daß Wallenstein selbst den Revers vom 12. Januar 1634 veranlaßte; er unternahm es, sich des Gehorsams der Armee auch für den Fall zu versichern, daß der Kaiser ihn des Generalats enthebe; man übersah die Tragweite seines Begehrens, und so ging die Versammlung darauf ein (Ranke, Kap. 13). Das Original des Reverses ist vorhanden im Schaffgotschen Archiv zu Warmbrunn.[2]) Unter den Unterschriften des Originals finden sich von den in diesen Szenen erwähnten Feldherren folgende Namen: Ch. v. Ilow, O. C. Piccolomini, Adam Trczka, Joan Ludovico Isolano, Walter Butler Col., Julio Diodati, Silvio Piccolomini.[3]) Von anderen in dem Drama genannten Persönlichkeiten haben noch unterzeichnet: Suys und A. Gordon. Schiller giebt nach seinen Quellen den Inhalt des Reverses im allgemeinen richtig an, nur daß der lateinische Eingang einer Rede Illos entnommen

[1]) Vergl. die das Scenarium betr. einleitenden Worte des Dichters. „Alles ist in Bewegung u. s. w."

[2]) Hans Ulrich Schaffgotsch war einer der Unterzeichner. Abgedruckt ist dieser und der zweite Revers in H. Hallwich, Wallensteins Ende. Ungedruckte Briefe und Akten. Bd. II. Leipzig 1879.

[3]) Vergl. oben S. 224.

ist, mit welcher dieser in jenen Tagen „die Kommandanten wider Ihre Kaiserliche Majestät verhetzte“, und daß in dem historischen Aktenstück die Klausel fehlt. Sie lautet in Schillers Quellen: „so lange Friedland in Ihrer Kaiserlichen Majestät Diensten verbleiben und zu Beförderung derselben Diensten sie gebrauchen würde.“ Erst der zweite Revers vom 20. Februar 1634 nahm neben dem erneuten Treugelübde für Wallenstein die Erklärung auf, daß man bei dem ersten Revers nichts wider den Dienst und die Hoheit des Kaisers oder die Religion im Sinne gehabt habe. Die beiden historischen Reverse waren in Schillers Quellen in eins verarbeitet worden[1]), und so war dem Dichter für sein so bedeutsames Motiv (die Klausel und ihre betrügliche Weglassung) eine Art historischer Unterlage gegeben. Unter dem zweiten Pilsener Schluß fehlen die Unterschriften von Piccolomini, Isolani, Buttler, Deodaty, Suys und Gordon; aber er trägt die Unterschrift Wallensteins selbst: A. H. z. M., d. h. Albrecht, Herzog z. Mecklenburg.[2]) — Die Bedeutung des Reverses: er ist eine Antwort auf die Erklärung Wallensteins II, 7 Schl. abdanken zu wollen und hat zur Voraussetzung, daß Deputationen der Feldherren an ihn abgegangen sind, und daß Wallenstein sich auf deren einstimmiges Bitten bewegen ließ, noch länger bei der Armee zu verbleiben. Der Revers, auch in der ersten Gestalt mit der Klausel, bedeutet sodann die Aufrichtung eines Treubundes der Feldherren mit Wallenstein, der den Verrat am Kaiser im Keime schon in sich trägt[3]) und über denselben zunächst nur noch hinwegtäuscht, bis die Tilgung der Klausel ihn enthüllt. Der Revers bedeutet endlich eine neue und entscheidende Aufdeckung des in dem ganzen Verhältnis Wallensteins zum Kaiser liegenden inneren Widerspruches und der mit demselben gegebenen unlöslichen Verschlingung von Recht und Schuld. — Max ist es, der die Formel liest, gedankenlos, weil noch befangen in seinem Liebestraum; wie gedankenlos, das beweist, daß er auf die Fragen der auf ihn eindringenden Genossen Terzky und Isolani keine Antwort giebt, und auch später noch (Sz. 7) in das Papier wie träumend sieht.[4]) Mit Max, dem edelsten und charaktervollsten unter den Führern, wird der leichtsinnigste und charakterloseste, Isolani, zusammengestellt, der, ebenso leichtfertig, wie jener träumend, über den schwerwiegenden Inhalt des Schriftstücks hinweggeht. Wenn ein Mann, wie er, meint: „jedweder Offizier von Ehre könne und müsse unterschreiben“,

---

[1]) Durch diese Verschmelzung der beiden Versammlungen zu einer gewinnt der Dichter einen der sonstigen Handlung sich einfügenden Tag und erreicht somit eine vollkommene Einheit der Zeit, s. oben S. 207.

[2]) Vergl. Irmer, Die Verhandlungen Schwedens und seiner Verbündeten mit dem Kaiser. Teil III. Leipzig 1891: Was die vielumstrittene Weglassung der Klausel in dem Revers der Obersten betrifft, so nimmt Irmer als festgestellt an, daß ein bemerkbarer Unterschied zwischen der Fassung der ursprünglichen Proposition Ilows und dem späteren Revers bestanden hat, der in der Auslassung jener Klausel lag.

[3]) S. den Eingang: „Ingratis servire nefas“.

[4]) „Max wie aus einem Traum erwachend“ heißt es dort.

so klingt das wie Ironie. In dem Willkommengruß: „Herr Bruder, was wir lieben!" verrät sich ein Zug der Jovialität, aber auch einer scharf beobachtenden Schlauheit; in der Aufforderung, an der allgemeinen Raubteilung[1]) teilzunehmen, freche Überhebung. Mit diesem Zeugnis beginnt zugleich die Reihe von Zügen, mit welchen der Dichter in außerordentlich geschickter Weise die gemeinsame frevle Überhebung der Wallensteiner charakterisiert und zugleich den großen politischen und zeitgeschichtlichen Hintergrund, sei es der Vorgeschichte, sei es der Gegenwart, zeichnet, zu welchem das Bankett und die dasselbe begleitenden kleinen Vorgänge den Vordergrund bilden.

Sz. 3. Die führende Stellung Illos und Terzkys einerseits (s. oben S. 254), die Bedeutung der Piccolomini für die Entwickelung der Handlung anderseits werden von neuem hervorgehoben.[2]) — Die Drohung Montecuculis ist das zweite Zeugnis in der Reihe frevler Überhebungen der Wallensteiner.

Sz. 4. Nachdem Buttler sich bereits früher (I, 1 und 2; II, 7) durch Wort und Haltung als eine feste, charaktervolle Persönlichkeit eingeführt hatte, werden wir jetzt mit der Eigenart dieses Hauptcharakters nach ihrer Entwickelung eingehender bekannt gemacht. Er ist ein „selbstgemachter Mann", der sich im Vollgefühl seiner Kraft der Natur W.s innerlich verwandt fühlt[3]), und, weil er alles sich selbst verdankt, im Punkt der Ehre äußerst empfindlich ist, daher von Leidenschaft und Rachsucht übermannt wird, wenn er seine Ehre beschimpft glaubt. Er wähnt, wie später aus W.s T. II, 6 deutlich wird, daß jenes von seiten des Kaisers geschehen sei, und stellt sich bedingungslos W. und seinen Vertrauten zur Verfügung in der charaktervollen Selbständigkeit und in dem Adel der Gesinnung, welche den selfmade man bezeichnen. Aber da er sich über eben jenes Motiv, vom Kaiser beschimpft zu sein, in einer großen Selbsttäuschung befindet, so liegt als etwas ganz Charakteristisches die Färbung tragischer Ironie auf der ganzen Szene. Diese Ironie tritt heraus in dem Gegensatz zwischen dem Scharfblick, mit welchem B. den Trug der geistig tief unter ihm stehenden Illo und Terzky durchschaut[4]), und anderseits der Kurzsichtigkeit in der Beurteilung seiner eigenen Lage[5]); sie liegt ferner in seiner Selbstbeurteilung, wenn

---

[1]) Die Namen bezeichnen lauter kaiserlich gesinnte böhmische Große, die im böhmischen Aufstande ihrer Güter verlustig erklärt worden waren; vergl. oben S. 222 und 232.

[2]) „Glaubt mir,
Wär's nicht um diese Piccolomini,
Wir hätten den Betrug uns können sparen."

[3]) „Nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht
Befugnis hat die Leiter anzusetzen."

[4]) „Laßt euch nicht stören, ich hab euch wohl verstanden u. s. w."

[5]) „Nun, so reut mich nicht,
Die Treue, vierzig Jahre lang bewahrt,
Wenn mir der wohlgesparte gute Name
So volle Rache kauft im sechzigsten!"

ist, mit welcher dieser in jenen Tagen „die Kommandanten wider Ihre Kaiserliche Majestät verhetzte“, und daß in dem historischen Aktenstück die Klausel fehlt. Sie lautet in Schillers Quellen: „so lange Friedland in Ihrer Kaiserlichen Majestät Diensten verbleiben und zu Beförderung deroselben Diensten sie gebrauchen würde.“ Erst der zweite Revers vom 20. Februar 1634 nahm neben dem erneuten Treugelübde für Wallenstein die Erklärung auf, daß man bei dem ersten Revers nichts wider den Dienst und die Hoheit des Kaisers oder die Religion im Sinne gehabt habe. Die beiden historischen Reverse waren in Schillers Quellen in eins verarbeitet worden[1]), und so war dem Dichter für sein so bedeutsames Motiv (die Klausel und ihre betrügliche Weglassung) eine Art historischer Unterlage gegeben. Unter dem zweiten Pilsener Schluß fehlen die Unterschriften von Piccolomini, Isolani, Buttler, Deodaty, Suys und Gordon; aber er trägt die Unterschrift Wallensteins selbst: A. H. z. M., d. h. Albrecht, Herzog z. Mecklenburg.[2]) — Die Bedeutung des **Reverses**: er ist eine Antwort auf die Erklärung Wallensteins II, 7 Schl. abdanken zu wollen und hat zur Voraussetzung, daß Deputationen der Feldherren an ihn abgegangen sind, und daß Wallenstein sich auf deren einstimmiges Bitten bewegen ließ, noch länger bei der Armee zu verbleiben. Der Revers, auch in der ersten Gestalt mit der Klausel, bedeutet sodann die Aufrichtung eines Treubundes der Feldherren mit Wallenstein, der den Verrat am Kaiser im Keime schon in sich trägt[3]) und über denselben zunächst nur noch hinwegtäuscht, bis die Tilgung der Klausel ihn enthüllt. Der Revers bedeutet endlich eine neue und entscheidende Aufdeckung des in dem ganzen Verhältnis Wallensteins zum Kaiser liegenden inneren Widerspruches und der mit demselben gegebenen unlöslichen Verschlingung von Recht und Schuld. — Max ist es, der die Formel liest, gedankenlos, weil noch befangen in seinem Liebestraum; wie gedankenlos, das beweist, daß er auf die Fragen der auf ihn eindringenden Genossen Terzky und Isolani keine Antwort giebt, und auch später noch (Sz. 7) in das Papier wie träumend sieht.[4]) Mit **Max**, dem edelsten und charaktervollsten unter den Führern, wird der leichtsinnigste und charakterloseste, **Isolani**, zusammengestellt, der, ebenso leichtfertig, wie jener träumend, über den schwerwiegenden Inhalt des Schriftstücks hinweggeht. Wenn ein Mann, wie er, meint: „jedweder Offizier von Ehre könne und müsse unterschreiben“,

[1]) Durch diese Verschmelzung der beiden Versammlungen zu einer gewinnt der Dichter einen der sonstigen Handlung sich einfügenden Tag und erreicht somit eine vollkommene Einheit der Zeit, s. oben S. 207.

[2]) Vergl. **Irmer**, Die Verhandlungen Schwedens und seiner Verbündeten mit dem Kaiser. Teil III. Leipzig 1891: Was die vielumstrittene Weglassung der Klausel in dem Revers der Obersten betrifft, so nimmt Irmer als festgestellt an, daß ein bemerkbarer Unterschied zwischen der Fassung der ursprünglichen Proposition Ilows und dem späteren Revers bestanden hat, der in der Auslassung jener Klausel lag.

[3]) S. den Eingang: „Ingratis servire nefas“.

[4]) „Max wie aus einem Traum erwachend“ heißt es dort.

so klingt das wie Ironie. In dem Willkommengruß: „Herr Bruder, was wir lieben!" verrät sich ein Zug der Jovialität, aber auch einer scharf beobachtenden Schlauheit; in der Aufforderung, an der allgemeinen Raubteilung[1]) teilzunehmen, freche Überhebung. Mit diesem Zeugnis beginnt zugleich die Reihe von Zügen, mit welchen der Dichter in außerordentlich geschickter Weise die gemeinsame frevle Überhebung der Wallensteiner charakterisiert und zugleich den großen politischen und zeitgeschichtlichen Hintergrund, sei es der Vorgeschichte, sei es der Gegenwart, zeichnet, zu welchem das Bankett und die dasselbe begleitenden kleinen Vorgänge den Vordergrund bilden.

Sz. 3. Die führende Stellung Illos und Terzkys einerseits (s. oben S. 254), die Bedeutung der Piccolomini für die Entwickelung der Handlung anderseits werden von neuem hervorgehoben.[2]) — Die Drohung Montecuculis ist das zweite Zeugnis in der Reihe frevler Überhebungen der Wallensteiner.

Sz. 4. Nachdem Buttler sich bereits früher (I, 1 und 2; II, 7) durch Wort und Haltung als eine feste, charaktervolle Persönlichkeit eingeführt hatte, werden wir jetzt mit der Eigenart dieses Hauptcharakters nach ihrer Entwickelung eingehender bekannt gemacht. Er ist ein „selbstgemachter Mann", der sich im Vollgefühl seiner Kraft der Natur W.s innerlich verwandt fühlt[3]), und, weil er alles sich selbst verdankt, im Punkt der Ehre äußerst empfindlich ist, daher von Leidenschaft und Rachsucht übermannt wird, wenn er seine Ehre beschimpft glaubt. Er wähnt, wie später aus W.s T. II, 6 deutlich wird, daß jenes von seiten des Kaisers geschehen sei, und stellt sich bedingungslos W. und seinen Vertrauten zur Verfügung in der charaktervollen Selbständigkeit und in dem Adel der Gesinnung, welche den selfmade man bezeichnen. Aber da er sich über eben jenes Motiv, vom Kaiser beschimpft zu sein, in einer großen Selbsttäuschung befindet, so liegt als etwas ganz Charakteristisches die Färbung tragischer Ironie auf der ganzen Szene. Diese Ironie tritt heraus in dem Gegensatz zwischen dem Scharfblick, mit welchem B. den Trug der geistig tief unter ihm stehenden Illo und Terzky durchschaut[4]), und anderseits der Kurzsichtigkeit in der Beurteilung seiner eigenen Lage[5]); sie liegt ferner in seiner Selbstbeurteilung, wenn

---

1) Die Namen bezeichnen lauter kaiserlich gesinnte böhmische Große, die im böhmischen Aufstande ihrer Güter verlustig erklärt worden waren; vergl. oben S. 222 und 232.

2) „Glaubt mir,
Wär's nicht um diese Piccolomini,
Wir hätten den Betrug uns können sparen."

3) „Nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht
Befugnis hat die Leiter anzusetzen."

4) „Laßt euch nicht stören, ich hab euch wohl verstanden u. s. w."

5) „Nun, so reut mich nicht,
Die Treue, vierzig Jahre lang bewahrt,
Wenn mir der wohlgesparte gute Name
So volle Rache kauft im sechzigsten!"

er meint deutlich zu wissen, wovon er sich scheide, oder wenn er erklärt, „nicht Wankelsinn noch schnellbewegtes Blut vermöge ihn vom langgewohnten Ehrenpfade zu treiben", und sich doch kurz darauf durch Octavio in einem Augenblick von unbegrenzter Verehrung W.s zu grimmem Haß umwandeln läßt. Die Ironie liegt ferner in dem Doppelsinn einzelner seiner Äußerungen betreffend die Zukunft, die ihn doch so ganz verwandelt finden wird.[1]) — Die anscheinende Gewährleistung eines sicheren Erfolges dadurch, daß sich Buttler den Vertrauten W.s unbedingt zur Verfügung stellt und die anscheinende Gefährdung des ganzen Anschlags, wenn er das Geheimnis jener Beiden offen aufdeckt, fallen unmittelbar zusammen. Und so wirkt auch das Schlußwort Terzkys: „Unsere Sachen stehen gut" wie tragische Ironie.

Einzelnes zu Szene 4. „Ich hab' euch wohl verstanden, Feldmarschall. Glück zum Geschäfte u. s. w." Ähnlich in Shakespeares Julius Cäsar die Worte des Popilius Lena III, 1: „Mög' euer Unternehmen heut gelingen! ... Geht's euch wohl." — Zur Herkunft Buttlers vergl. das Lager Sz. 7 und oben S. 208; er ist, wie W., „der Fortuna Kind", so „das Spielzeug eines grillenhaften Glücks", vergl. Lager Sz. 11: „der Irländer folgt des Glückes Stern." — Der „große Augenblick der Zeit" giebt dem Tapfern, dem Entschlossenen, dem Starken das Recht, sich geltend zu machen; die Willkür der Gegner dem sie alle überragenden W. die Befugnis, es ihnen gleich zu thun. So bietet der zeitgeschichtliche Hintergrund das Schauspiel wechselvollster Unbeständigkeit, allgemeiner Rechtlosigkeit und Willkür, in welcher eine feste dauernde Macht zu gründen, ein Recht und eine Wohlthat werden kann. Buttlers klarer Blick erkennt richtig das letzte Ziel der Wallensteinschen Politik: die Begründung einer großen Hausmacht. — Dem Herzog B. v. Weimar, der als jüngerer Sohn kein Land als väterliches Erbe zu erwarten hatte, gab der Kanzler Oxenstierna 1637 das Herzogtum Franken und die Bistümer Würzburg und Bamberg, die freilich teilweise noch in Feindeshänden waren. — Graf Ernst von Mansfeld, nächst Wallenstein der kühnste und berühmteste Parteigänger des dreißigjährigen Krieges, starb bald nach seiner Niederlage an der Dessauer Brücke 1626 bei Zara in Bosnien. — Prinz Christian von Braunschweig-Wolfenbüttel, anfangs Bischof, zuletzt Administrator des Bistums Halberstadt, mit Mansfeld Hauptführer im niedersächsischen und im dänischen Kriege, starb 1626. — „Ganz neue Wappen kommen auf und Namen." Die Erinnerung, daß auch Buttler einen solchen neuen Namen anstreben durfte und doch schimpflich abgewiesen wurde, muß ihn bei diesen Worten begleiten und die daraus folgende Erbitterung in dem Vorsatz, sich durch unbedingten Anschluß an Wallenstein zu rächen, bestärken. — Über den Schotten Leßly, dessen späteres Eingreifen hier vorbereitend angekündigt wird, s. z. W. T. V, 2.

---

[1]) „Und nicht ohne Folgen soll
Das Beispiel bleiben, denk' ich, das ich gebe."
. . . . . .
„Den Schotten Leßly will ich auf mich nehmen."

Szeneneinheit von Sz. 5.

Ein Stillstand im Fortschritt der umliegenden Handlung (s. oben S. 255), aber an sich betrachtet, gleichwohl voll Bewegung einer fortschreitenden Handlung (s. oben. S. 254). Den Rahmen bilden die Reden der bei dem Mahle beschäftigten Diener höheren und niederen Ranges (Kellermeister, Bediente). Man unterscheidet wallensteinisch Gesinnte (Neumann), Anhänger des Kaisers (die vier Bedienten), aber auch einen Vertreter national-böhmischer Gesinnung (Kellermeister). Die einen sind nur Beobachter (erster und zweiter Bedienter), die anderen (dritter und vierter Bedienter) horchen und passen auf im höheren Auftrage des Hofes und der Geistlichkeit, welche dadurch selbst zu unsichtbar mitwirkenden Teilnehmern der Handlung werden. — Momente für die Fortentwickelung der Handlung und Höhenpunkte im eigentlichen Bankett werden: das Verlangen, man solle den großen Kelch, das Prachtstück aus der Prager Beute, herbeischaffen, um den Umtrunk daraus zu halten, und das bei diesem Umtrunk ausgebrachte Hoch auf Herzog B. von Weimar, sowie die Aufnahme desselben im Gegensatz zur Aufnahme des Hochs auf den Kaiser. Beide Handlungen sind Akte frevler Überhebung (*ὕβρις*). Um das Prunkstück des Kelches sammelt sich die Betrachtung und das Gespräch. Damit wird die Handlung gleichsam zum Stillstand gebracht; aber als Ersatz tritt dafür mit der Erklärung der auf dem Kelche angebrachten Zieraten ein Überblick über die Stadien der Geschichte des böhmischen Aufstandes belebend ein. Dieser neue wichtige Beitrag zur Vorgeschichte hebt mit dem Wahrzeichen von Hut, Kelch und Rolle die großen Freiheiten hervor, welche zur Losung im Aufstande und Kriege wurden, die dann aber nach der Prager Schlacht Kaiser Ferdinand II.[1]) in schnöder Willkür vernichtete: die Wahlfreiheit der böhmischen Krone, die Freiheit der Utraquisten, auch aus dem Kelch beim Abendmahl zu trinken und die durch den böhmischen Majestätsbrief verbürgte Freiheit der Religionsübung. So wird ein Frevel der Kaiserlichen als Gegenstück zu den Freveln der Wallensteiner, welche sonst in diesen Szenen aufgereiht werden (s. S. 257), hingestellt. Anderseits werden wir durch das zweite Schildlein des Kelches an den Frevel gemahnt, der den Anfang des ganzen Krieges bezeichnet und von der böhmischen Partei verschuldet wurde (die Gewaltthat an den kaiserlichen Räten zu Prag an dem „Unglückstage" des 23. Mai 1618). Und damit wir nicht vergessen, daß die inneren Gründe des ganzen Kampfes so allgemeiner Art sind, daß sie Menschenalter hindurch die Welt bewegt haben, werden wir auch an die Kämpfe der Taboriten unter Prokop und Ziska erinnert. So ist die ganze Szene ein Kabinettstück poetischer Erfindung und Durchführung.

Einzelnes. Zu den Reden in den Bankettszenen vergl. Ranke, Kap. 13: „Unter den Obersten sind während der Zusammenkunft in

[1]) Der „Grätzer", weil er zu Gratz in Steiermark geboren, später dort auch seine Hofhaltung hatte.

Pilsen die heftigsten Reden gegen den Hof und die Jesuiten, gegen die Spanier und die Ausländer überhaupt gefallen." Die poetische Beschreibung des Kelches ist nicht Selbstzweck, sondern ganz im Sinne der Forderungen Lessings nur dienendes Mittel für höhere Zwecke. Die Überhebung, welche in dem Verlangen gerade nach diesem erinnerungsreichen Prachtstück liegt, erinnert an die Motive in Uhlands „Glück von Edenhall" und in Heines „Belsazar". — „Denn wer den Hut nicht sitzen lassen darf vor Kaisern u. s. w."; das durfte W. nach der Mitteilung des Wachtmeisters im Lager Sz. 11 — da steht Graf Thurn; vergl. oben S. 246. — Pater Quiroga, vergl. oben S. 208. — Graf Palffy war Palatinus von Ungarn, Feldmarschall und kaiserlicher wirklicher Geheimrat. — Der Generalleutnant, der aufsteht, ist Octavio P.; um so näher wird es uns gelegt, auf ihn vornehmlich die voraufgehenden herabsetzenden Worte des Kellermeisters über die Wälschen und die darauf folgende Antwort Neumanns zu beziehen.

Szene 6 und 7.

Der Aufbruch vom Bankett und der Akt des Unterschreibens. Die Höhe liegt in den Bemühungen um die so schwerwiegende Unterschrift Max P.s. Mit dieser Höhe fällt zusammen die Gefährdung des ganzen Unternehmens (Krise) durch des trunkenen Illo plumpe Einmischung. Anfang und Endpunkt der Handlung wird bezeichnet einerseits durch den Eintritt des noch immer in sich gekehrten und träumerisch sich absondernden Max, anderseits durch seine bestimmte Versagung der Unterschrift, nachdem er aus diesem Zustande erwacht ist, sowie durch sein darauf folgendes entschiedenes Einschreiten gegen Illo. So gehören beide Szenen zusammen und stehen im Verhältnis einer Steigerung. — Zwei besondere Einzelbildchen entstehen in Sz. 6 durch das Gespräch Octavios zuerst mit Buttler, sodann mit seinem Sohne Max. Sie bringen nicht nur Abwechselung in den einförmigen Vorgang des Unterzeichnens, sondern sie enthalten auch an sich bedeutsame Momente. Die Zusammenstellung des jetzigen Führers der kaiserlichen Partei (Octavio) mit dem, der ihn später ersetzen und an seiner Stelle den entscheidendsten Schritt thun soll (Buttler), ist an sich ein poetisches Motiv. Die Annäherung Octavios an Buttler ist Vorbereitung auf die entscheidende Begegnung beider in W.s T. II, 6, die Bemühung Octavios um ihn ein Gegenstück zu dem Verhalten Illos und Terzkys Buttler gegenüber in Sz. 4. Die kurze prüfende Unterredung Octavios mit seinem Sohne wird Vorbereitung auf die stumme Handlung in Sz. 7, wenn Octavio eine persönliche Einmischung abweisend[1]) mit höchster Spannung die für das Verhältnis zu seinem Sohne verhängnisvolle Entscheidung desselben überwacht, vorbereitend aber auch für die große Unterredung beider in Aufzug V. — Im Gegensatz zur Unzurechnungsfähigkeit des Führers der

[1]) „Mein Sohn ist mündig."

Wallensteiner, des trunkenen, polternden Illo, imponiert die kühle Ruhe, mit welcher Octavio sich nicht nur in diesem Kreise bewegt, sondern auch unausgesetzt sein geheimes Ziel im Auge behält. Und wenn er allein sich geistesfrei nicht nur über die in die Falle gehenden Genossen, sondern auch über die Urheber des plumpen Betruges erhebt —, denn seine Unterschrift ist berechnete Täuschung — so wächst seine Gestalt selbst über die Wallensteins hinaus, der sich von so niederen Geistern abhängig gemacht hat. Die zum Schluß teilweise stattfindende Aufdeckung des Truges lockert sofort im Beginn das Band des geschlossenen Bundes, so daß er W. T. II, 4 ff. leichter gelöst werden kann; sie befreit aber auch die Generale wenigstens zum Teil von der unwürdigen Rolle unmündiger Teilnehmer an dem verräterischen Schritt. Denn sie lassen sich schließlich sehenden Auges mit hineinverstricken, und ihre Mitschuld bleibt nicht nur leidender Art.

Einzelnes. Die „Schwieger" ist die Mutter Terzkys, „die Frau Mama" in Sz. 5 Anf. — „Der Krieg in Pommern hat mir's zugezogen, da mußten wir heraus in Schnee und Eis." Die Belagerung von Stralsund fiel in den Sommer (Ende Juni bis Anfang August 1628); es ist hier an den Winterfeldzug in Mecklenburg und Holstein zu denken (Winter 1627/28), wohin Wallenstein aus der Mark Brandenburg rückte. — „Schlagt die Quartier' ihm auf!" öffne gewaltsam mit einem Schlage die ihn schützenden Quartiere, so daß er sich nicht mehr darin verstecken kann (Schäfer). — „Das Kreuz bin ich", vergl. oben S. 237. „Eine falsche Katze"; in vino veritas; das Urteil ist eine Verurteilung Octavios, aber auch ein Beitrag zur Charakteristik der Gefahr, in welche dieser sich begeben hat. — Tieffenbach, der schon hier Bedenken äußert, wird später die treueste Stütze des Kaisers, vergl. W.s T. II, 4 und III, 20.

Rückblick auf den ganzen Aufzug. Der Aufzug IV fügt in einer Steigerung zu den großen Bildern des Lagerlebens (im Lager) und des Feldherrntages (Picc., Aufz. II) in reicher und dramatisch belebter Ausstattung die großartig gedachte Bankettszene hinzu, deren unvergleichliche Ausführung am besten dann zum Bewußtsein kommt, wenn man sie mit den bescheidenen Versuchen vergleicht, welche Shakespeare im Macbeth (III, 4), Goethe im Götz von Berlichingen (I, 4 und III, 20) u. a. gemacht haben, ein Gelage dramatisch zu behandeln. Der Aufzug zeigt weiter das selbständige Eintreten und Eingreifen niederer Geister (Illo, Terzky) in die Handlung, unabhängig von Wallenstein und hinter dessen Rücken, eine kleine Intrigue innerhalb der großen politischen; er zeigt sodann als Wirkung dieses Eingreifens den Betrug, dessen Saat für die Urheber im Bankett von Eger (W.s T. V, 6) aufgehen wird, sodann das Hervortreten Buttlers, das die Erwartung auf eine künftige bedeutsame Mitwirkung desselben erregt, endlich ein immer bestimmteres Heraustreten der beiden Piccolomini als der Hauptträger der äußeren und inneren Handlung dieses besonderen Dramas. Es ist

Vorbereitung auf den folgenden Aufzug, wo sie allein auf dem Plan sich befinden, und wo Spiel und Gegenspiel allein auf sie und ihr gegensätzliches Verhältnis beschränkt werden wird. — Der Aufzug bringt keinen Zuwachs an neuen Motiven; aber er arbeitet das allgemeine Motiv eines großen politischen Waffenganges auf dem Boden weltgeschichtlicher Wirklichkeit (s. S. 242) immer klarer und in immer reicherer und größerer Vertiefung heraus, besonders auch durch die neuen Beiträge zur Vorgeschichte.

V. Aufzug.

Die Handlung dieses Aufzugs schließt sich unmittelbar an die des voraufgehenden an: zeitlich, denn sie füllt den Rest der Bankettnacht[1]); aber auch inhaltlich, denn sie zieht an das Licht, was unmittelbar vorher bei dem Bankett heimlich betrieben war, und bringt die Aussprache zwischen Vater und Sohn, auf welche die voraufgehende stumme Handlung hingedrängt hatte. Aber die Handlung weist ebenso nachdrücklich auch nach vorwärts: der Tag, der anbricht, wird in W. T. die verhängnisvolle Entscheidung bringen, welche eben durch die Handlung dieses Aufzugs gebieterisch gefordert wird. Die Handlung ist, abgesehen von einer Zwischenszene (Sz. 2), auf Octavio und Max, Vater und Sohn, beschränkt, und nur Dialog; der äußere Bau der denkbar einfachste: eine Szenenreihe von drei Szenen, die eine aufsteigende Linie darstellen mit einzelnen Höhepunkten bis zum katastrophischen Abbruch am Schluß des Aufzugs. Sz. 2 mit der Unterbrechung der Unterredung der beiden Piccolomini durch den Kornett und seine inhaltschwere Botschaft bezeichnet in dieser Linie einen Einschnitt und zugleich einen Höhepunkt. Die innere Handlung zeigt, wie der große politische Konflikt zwischen Kaiser und Wallenstein sich im Gemüt der beiden P. verschiedenartig spiegelt, wie sodann diese entgegengesetzte Auffassung einen Konflikt zwischen Vater und Sohn begründet und ihn sofort auch einer Höhe zuführt. Gegenstand der Unterredung beider ist die Aufdeckung der großen politischen und der kleinen den Revers betreffenden Intrigue durch Octavio mit dem Ziele, Max durch eine zwingende Beweisführung in seiner Auffassung zu erschüttern und von der Richtigkeit der Auffassung des Vaters zu überzeugen.

Szene 1.

Gliederung. 1. Ein kurzes prüfendes und aufklärendes Eingangswort Octavios mit der Spitze: „Dank's deinem Engel, Piccolomini! Unwissend zog er dich zurück vom Abgrund" kennzeichnet die allgemeine Denkart des arglosen, einer Verstellung unfähigen, in der Unschuld seines Herzens und in dem Adel seiner Gesinnung seine Geistesfreiheit bewahrenden Max P., sowie die Unbefangenheit seines Stand-

[1]) Vergl. IV, 6 Anf. und 7 Schl. mit V, 2 Schl.: „Und eh' der Tag, der eben jetzt am Himmel verhängnisvoll heranbricht u. s. w."

punktes auch in dieser Frage.[1]) — 2. Aufdeckung der Sachlage und damit zugleich Aufstellung des Zieles für die folgende Beweisführung:

„Zu einem Schelmstück solltest du den Namen
Hergeben, deinen Pflichten, deinem Eid
Mit einem einz'gen Federstrich entsagen ....
.... Man hintergeht dich; ... in dieser Stunde
Wird's eingeleitet, die Armee dem Kaiser
— Zu stehlen und dem Feinde zuzuführen."

3. Die Beweisführung Octavios. Sie nimmt folgenden Gang: A. Hinweisung auf die Glaubwürdigkeit des Beweisführenden.[2]) B. Die verräterischen Maßnahmen Wallensteins: a) Darlegung des Sachverhalts und der drohenden Gefahr.[3]) Sie wird ein Gegenstück zu den Schilderungen Buttlers (I, 2) und schließt mit einer Aufzählung der abtrünnigen Feldherren und ihrer Regimenter, sowie mit einer Andeutung der Mittel, durch welche Wallenstein auch beide Picc. zu fesseln gedenke; b) Hinweisung auf das, was Max selbst gehört und gesehen habe, die Täuschung durch das verfälschte Blatt; c) Berufung auf das mündliche Zeugnis des Fürsten selbst nnd auf die schriftlichen Zeugnisse der Schweden und Sachsen, die „ihm zu bestimmter Hilfe Hoffnung gaben". — C. Die Gegenmaßnahmen der kaiserlichen Partei: a) Mitteilung des offenen kaiserlichen Briefes, der den Fürsten für verurteilt und geächtet erklärt und Octavio zu seinem Nachfolger und zum persönlichen Rivalen Wallensteins macht. — Dazwischen liegt, die Anklage Octavios begleitend, die Verteidigung Wallensteins durch Max: Er bestreitet die Pfaffenmärchen, hält einen derartigen Verrat Wallensteins für unmöglich, weil es die That eines Rasenden und unvereinbar sein würde mit dem Adel seiner Gesinnung. Aber eben diese Verteidigung wird unbewußt zu einer Verurteilung Wallensteins, wenn dieser gleichwohl dem Gedanken eines Eid- und Treubruchs, einer „Schurkenthat" doch nicht so ganz fremd blieb, an den „schlechten Streichen von diesem Illo", seinem plumpen Täuschungsversuch doch nicht so ganz unbeteiligt war. Sie führt ferner zu einer harten Anklage und strengen Verurteilung des Vaters durch den eigenen Sohn[4]), und deckt den Konflikt zwischen Vater und Sohn in seiner ganzen Schwere und Tragweite auf.[5]) So gehen die Beweis-

---

[1]) Vergl. I, 3 g. E.
Octavio: „Ich muß ihn seiner Unschuld anvertrauen;
Verstellung ist der offnen Seele fremd;
Unwissenheit allein kann ihm die Geistesfreiheit
Bewahren u. s. w."

[2]) „Der Mund, aus dem du's gegenwärtig hörst,
Verbürget dir, es sei kein Pfaffenmärchen."

[3]) „Von unserm Denken ist hier nicht die Rede.
Die Sache spricht, die kläresten Beweise."

[4]) „Du wärst so falsch gewesen?" .... „Noch minder würdig deiner war Betrug u. s. w."

[5]) „Hör auf! ich bitte dich — du raubst den Freund
Mir nicht — laß mich den Vater nicht verlieren!"

führung (Octavio) und die Verteidigung (Max) schließlich in eine bewegte dramatische Handlung über; die Bewegung derselben wächst, wenn Octavio zum Schluß die Erklärung abgiebt, daß der kaiserliche offene Brief nur dann seine Wirkung thun solle, wenn eine That gethan sei, die unwidersprechlich den Hochverrat Wallensteins bezeuge und ihn verdamme, und wenn Max selbst zum Richter darüber eingesetzt wird. Damit ist eine Höhe in der Entwickelung dieser Handlung erreicht und zugleich die neue Höhe vorbereitet, welche mit der unmittelbar darauf folgenden Bezeugung eben jener hochverräterischen That sofort in der folgenden Szene eintritt. — Weiterführung der früher gegebenen Charakteristik der beiden großen von Schuld nicht unberührten Antagonisten Wallenstein und Octavio und des in ihre Mitte gestellten noch schuldfreien Max, den Sohnes- und Freundesliebe in den schwersten Widerstreit der Empfindungen hineinziehen. — Die Lage: Wallenstein des Verrates am Kaiser angeklagt und auf dem Punkte, überwiesen zu werden, Octavio des Verrates an Wallenstein selbst offen geständig, begeht ihn aus Treue für seinen Kaiser[1]); Max wird, weil er Anwalt des Freundes sein will, zum Gegner des eigenen Vaters, und obwohl selbst kaisertreu, zum Ankläger der Kaisertreue dieses — eine Verschlingung der mannigfaltigen Verhältnisse von Treue und Verrat, die einer gewaltsamen Lösung entgegentreibt, und auch den noch Schuldlosen (Max) verhängnisvoll hineinverstricken wird. Bei der Bedeutung und Tragweite, welche die Anklage des Vaters durch den eignen Sohn und der Versuch des ersteren, sich zu rechtfertigen, für das ganze Verhältnis beider und für das große Motiv der Piccolomini: Vater und Sohn gewinnt, wird die ganze Auseinandersetzung, welche die Gegensätze von innerer Unwahrheit und Wahrhaftigkeit zum Inhalt hat[2]), zur besonderen Nebenhandlung innerhalb der Haupthandlung dieser Szene. Der Einblick in die geheimen Maßnahmen beider Parteien ist zugleich Aufdeckung der unsichtbaren Handlung, die auch als das Walten eines geheimnisvollen Schicksals aufgefaßt wird. Auf ihre Mitwirkung wird nirgend sonst in dem Drama so bestimmt hingewiesen, als an dieser Stelle.[3])

---

[1]) „Ich stehe in der Allmacht Hand; sie wird
Das fromme Kaiserhaus mit ihrem Schilde
Bedecken u. s. w."

[2]) Vergl. oben S. 230.

[3]) „Unbereitet denkt er uns
Zu überfallen — mit der sicheren Hand
Meint er den goldenen Zirkel schon zu fassen.
Er irret sich. — Wir haben auch gehandelt.
Er faßt sein bös geheimnisvolles Schicksal."

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg;
So leis' und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen.
Schon steht sie ungesehen, finster hinter ihm:
Ein Schritt nur noch, und schaudernd rühret er sie an."

Einzelnes. „Nichts will er, als dem Reich den Frieden schenken; Und weil der Kaiser diesen Frieden hasse, So will er ihn — er will ihn dazu zwingen! Zufrieden stellen will er alle Teile Und zum Ersatz für seine Mühe Böhmen, das er schon inne hat, für sich behalten.“ Eine wenn auch parteiisch gefärbte, so i. a. doch treffende Charakteristik der geheimsten Absichten Wallensteins. Graf Wilhelm Kinsky, Schwager und Vertrauter Terzkys, Führer der böhmischen Emigranten, war einer der entschiedensten Gegner des Kaiserhauses und Hauptvertreter derjenigen, welche einen König von Böhmen aus ständischer Wahl hervorgehen zu lassen wünschten. Er wurde bei dem Bankett in Eger zugleich mit Terzky und Illo ermordet. — Was hier Max aus seines Vaters Munde hört, daß innere Unwahrheit und Wahrhaftigkeit im Leben sich mischen, und daß auch ein redliches Gemüt nicht wahr bleiben könne in steter Notwehr gegen arge List, wird er später (W.s T. II, 2) auch aus Wallensteins, seines Freundes, Mund mit ähnlichen, aber viel stärkeren, ja frevlen Worten aussprechen hören.[1]) Die Tragödie stellt eine ganze Reihe unterschiedener Typen innerer Unwahrhaftigkeit auf: eine Natur, welche in der Intrigue, sei es der kleinen, sei es der großen, ihr Lebenselement findet, die Gräfin Terzky; Kreaturen wie Illo und Terzky, denen selbst schnöder Betrug keinerlei Gewissensskrupel mehr macht; Persönlichkeiten, welche den Schein der Wahrhaftigkeit erhalten, die innerste Gesinnung aber tief verstecken, wie Octavio und Buttler; ein Charakter, der die falschen Mächte, die unterm Tage hausen, versucherisch herausfordert, ihnen das Glück abzugewinnen, wie Wallenstein. — „Der offene kaiserliche Brief.“ Das Patent war vom 24. Januar 1634 datiert und betraf nicht Piccolomini, sondern Gallas (s. oben S. 222). In demselben spricht „der Kaiser alle hohen und niederen Befehlshaber zu Roß und zu Fuß von jeder Verpflichtung gegen den obersten Feldhauptmann frei, und weist sie interimistisch an Gallas (Ranke, Kap. 14). Am 18. Februar wurde ein zweites kaiserliches Patent verfaßt, das Wallenstein geradezu „meineidiger Treulosigkeit“ und „barbarischer Tyrannei“ beschuldigte, da derselbe „Krone und Szepter sich selbst eidbrüchigerweise zuzueignen vorhabens gewesen“, weshalb er nochmals seines Kommandos entsetzt, dasselbe bis auf weiteres an Gallas, Aldringen, Marradas, Piccolomini und R. Colloredo übergeben und schließlich jedem Getreuen die reichste Belohnung verheißen wurde.[2]) Zugleich waren andere geheime Verfügungen noch im Monat Januar erlassen worden, darunter als gewichtigste die, daß König Ferdinand (III.), seinem sehnlichsten Wunsche entsprechend, als bestelltes Generalhaupt erklärt wurde. Endlich erging ebenfalls schon im Januar an die neuen

---

[1]) W.s T. II, 2. Wallenstein:

„Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunsch,
Sich jeden Zweck versagen kann, der wohnt
Im leichten Feuer mit dem Salamander,
Und hält sich rein im reinen Elemente u. s. w.“

[2]) Hallwich, Wallensteins Ende, Bd. II, S. CLXXI.

Heerführer der kaiserliche Befehl zur Exekution gegen Wallenstein.[1]) — Der offene kaiserliche Brief ist das dritte in der Reihe von Schriftstücken, welche zu bewegenden Kräften der Handlung gemacht werden, vergl. oben S. 237. — „Alles wird sich lösen. Glänzend werden wir den Reinen aus diesem schwarzen Argwohn treten sehen“: das tragische „Zu spät“ (vergl. oben S. 243). Höhe und katastrophische Wendung fallen in wirksamster Weise zusammen.

Szene 2.

Die katastrophische Wendung Die Nachricht von der Gefangennahme Sesins, des Unterhändlers, und von der Auffangung der verräterischen Depeschen, welche die geheimen Unterhandlungen Terzkys mit den Schweden bezeugen. Neue Verwendung eines Schriftstücks, des vierten in dem oben bezeichneten Sinne. Daneben die nicht minder wichtige Nachricht, daß die kaiserliche Partei sich anschicke, zu entscheidenden Gegenhandlungen überzugehen. Die geheimen Maßnahmen Octavios hier mitten im Lager Wallensteins, die geheimen Rüstungen Gallas' und Aldringers dort in Frauenberg, welche nur Octavios Befehle erwarten, um offen zu Thaten vorzugehen, die heimliche Mitwirkung anderer Mächte, welche im Dienste der kaiserlichen Partei stehen[2]), verbinden sich gegen Wallenstein zu einer großen, immer drohenderen Gegenhandlung. Aber noch ist der urkundliche Beweis, daß dieser selbst am Verrat beteiligt sei, nicht erbracht[3]), und noch steht ihm in Max ein streitbarer Anwalt bereit, dessen treue Warnungen ihn vor dem letzten entscheidenden Schritte bewahren können.

Szene 3.

Katastrophischer Ausgang in dem Bruch zwischen Vater und Sohn, der unabwendbar und unmittelbar bevorzustehen scheint (als erstes in der hier beginnenden Reihe der Bilder des Abschieds), sowie in dem ahnenden Ausblick auf die unglückselige Entwickelung, welche „den Königlichen“ in den Untergang und mit seinem Fall eine Welt, ja sie alle im Sturze mit sich reißen wird. — Der Bruch zwischen Vater und Sohn bedeutet nicht nur eine Lösung des innerlichen Verhältnisses väterlicher und kindlicher Liebe, sondern auch einen offenen Gegensatz (Geisteskampf;

---

[1]) Hallwich, Wallensteins Ende, Bd. II, S. CLXVIII. — Über die außer dem Absetzungsdekret vom 24. Januar erteilten Befehle zum Vorgehen gegen den Herzog vergl. Irmer a. a O.: Er hält daran fest, daß die nur mündlich und nicht schriftlich übermittelten Instruktionen den Generalen die größte Freiheit für ihre Maßnahmen gestattet haben. Dachte man in Wien eine Zeit lang an die Möglichkeit, die Enthebung auch ohne Gewaltmaßregeln herbeizuführen, so lautete dann doch der Auftrag des Kaisers, sich der Person Wallensteins tot oder lebendig zu versichern.

[2]) Die „Kapuziner“, welche den Kornett, wie gewöhnlich, durchs Klosterpförtchen einließen.

[3]) „Kein Packet von des Fürsten Hand.“

Überzeugung gegen Überzeugung; Wille gegen Wille[1]), der zu einer Gefährdung des ganzen Werkes, ja der Person des Vaters durch den eigenen Sohn führt.[2]) Seinem innersten Wesen nach ist dieser Gegensatz ein Gegensatz von Unwahrhaftigkeit und Wahrhaftigkeit, ein Gegensatz der Forderungen der klugen Staatskunst, welche die krummen Wege nicht meint entbehren zu können, und der allgemein menschlichen Forderung des Herzens und des Gewissens, die den Glauben an die Menschheit sich nicht rauben lassen wollen. Aber so richtig Max Octavios Wesen durchschaut, und so treffend er es demgemäß beurteilt und verurteilt[3]), so sehr irrt er anderseits in der Beurteilung Wallensteins und demnach auch in der Forderung, dieser solle seinen Leumund vor der Welt retten, der Gegner künstliche Gewebe mit einem geraden Schritte durchreißen (tragische Ironie). Max wähnt, daß es rein bleiben könne auch zwischen ihm und Wallenstein, und wenn er auch recht hat mit dem Vorgefühl, daß bei der unglückseligen Verschlingung der Verhältnisse die Maßnahmen der Gegner selbst die Gegenhandlung Wallensteins hervortreiben[4]) und der allgemeine Sturz sie alle verderben werde, so ahnt er noch nicht, wie die Befangenheit seines Blickes gegenüber der Schuld Wallensteins einer der Gründe sein wird, daß auch er nicht völlig schuldlos in diesen Untergang hineinverstrickt werden wird. — Die Weissagung am Schluß ist ein Seitenstück zu den prophetischen Worten seiner Geliebten (III, 9) und verhält sich zu seinem Abschiedswort in W.s T. III, Schl., wie Ahnung zur Erfüllung.

Rückblick auf den ganzen Aufzug. Zu den großen Bildern aus dem äußeren Leben, welches die früheren Akte brachten (s. oben S. 261), tritt nun ein Bild aus dem Innenleben, eine Handlung rein psychologischer Art, welche den Hauptgehalt der voraufgehenden großen äußeren Handlung so zusammenfaßt, daß die in jener enthaltenen Konflikte sich in dem großen Konflikt zwischen Vater und Sohn, sodann in dem Widerstreit des Gemüts des als Freund und Sohn zwischen den Parteien stehenden jungen Piccolomini wiederspiegeln, und was davon bisher noch halbverhüllt war, nun auf einmal mit grellem Licht beleuchten. Diese Konzentration der äußeren und inneren Handlung, welche das große geschichtliche Leben engerer und weiterer Kreise, das Leben einer Einzelfamilie und endlich die inneren Kämpfe des Gemütes einer Einzel-Persönlichkeit zusammenfaßt, rückt die Gestalt des jungen Piccolomini ganz

---

[1]) Octavio: „Das wolltest du?" Max: „Das will ich. Zweifle nicht."
[2]) Max: „Du bist verloren — du, wir alle sind's!"
[3]) Max: „Wenn du geglaubt, ich werde eine Rolle
In deinem Spiele spielen, hast du dich
In mir verrechnet. Mein Weg muß gerad' sein.
Ich kann nicht wahr sein mit der Zunge, mit
Dem Herzen falsch u. s. w."
[4]) Max: „Ihr werdet ihn durch eure Staatskunst noch
Zu einem Schritte treiben — ja, ihr könntet ihn,
Weil ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen u. s. w."

in den Vordergrund und macht ihn zu einem Hauptträger der gesamten Handlung, so daß wir nunmehr vornehmlich von ihm ein entscheidendes Eingreifen in dieselbe erwarten. Das Heldenwerden des jungen Piccolomini, wie es durch innere Kämpfe gezeitigt werden wird, kündigt sich an (s. oben S. 222, 29, 42, 52). Die Gattung der psychologischen Motive gewinnt an Bedeutung; sie treten nach der allgemeinen Vorbereitung in der Exposition zur ganzen Trilogie (s. oben S. 242) nunmehr deutlicher und bestimmter heraus in den Gegensätzen von Treue (in verschiedenen Verhältnissen) und Verrat, von Freundschaft und Sohnesliebe, von innerer Unwahrheit und Wahrhaftigkeit; alles aber wird zusammengehalten durch den großen Konflikt zwischen Vater und Sohn, welcher dem anderen im III. Aufzuge vorbereiteten Konflikt zwischen Vater und Tochter zur Seite tritt und den besonderen Namen dieser Abteilung der Trilogie von neuem rechtfertigt.

Die durch jene soeben bezeichnete Konzentration gewonnene Einheitlichkeit dieser ganzen Dichtung, die Einheitlichkeit ferner, welche darin gegeben ist, daß das Interesse sich stetig wachsend um die Person des jungen Piccolomini sammelt[1]), die Einheitlichkeit der Handlung endlich, welche in stetigem Zuge gerade bis dahin geführt wird, „wo der Knoten geknüpft ist“[2]), rechtfertigt aber auch, daß dieser Teil der Dichtung zu einem besonderen „Schauspiel“ abgegrenzt wurde (s. oben S. 193).

C. Wallensteins Tod.

Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung. Wir verweisen auf das S. 216 f. zu den Piccolomini Gesagte und heben im kurzen Vorblick nur dasjenige hervor, was dem Drama W.s T. als etwas Neues und Eigentümliches angehört. Es läßt sich hier der Gegensatz von Handlung und Gegenhandlung durch folgende Gegenüberstellung verdeutlichen:

1. Wallenstein und sein eigenes Heer, das sich gegen ihn erhebt; dahinter die Schweden (Oberst Wrangel), die zwar mit ihm verbündet sind, deren bevorstehendes Erscheinen aber seinen Tod herbeiführen wird.

---

[1]) Zu wenig besagt das Thema, welches W. Fielitz, Studien zu Schillers Dramen, Leipzig 1876, als Hauptthema der Piccolomini bezeichnet: „seine Erkenntnis der Pläne Wallensteins und der Gegenpläne Octavios.“ Und zu viel folgert er ebendas. S. 100, Anm. 10 aus der Bezeichnung des Dramas: „Der Piccolomini“, welche Schiller in einem Briefe an Goethe (vom 9. November 1798) braucht, daß dadurch nämlich ein Piccolomini, d. h. Max, als Held des Stückes habe bezeichnet werden sollen; denn schon in den nächsten Briefen vom 11. November, 4. und 11. Dezember u. s. w. heißt es immer „Die Piccolomini“, und es ist nicht anzunehmen, daß er dazwischen, ohne Goethe etwas zu sagen, eine so bedeutsame Änderung des Titels vorgenommen habe.

[2]) Aus dem oben S. 193 angeführten Briefe Schillers an Körner.

2. Wallenstein und Buttler; dahinter Octavio, der diesem seinen Platz geräumt hat, und noch weiter dahinter der Kaiser selbst, in dessen geheimem Auftrag Octavio und Buttler handeln.

3. Wallenstein und Max; dahinter dessen Getreue, die Pappenheimer Kürassiere (vergl. oben S. 211).

4. Wallenstein und Thekla (Vater und Tochter); dahinter Max, ihr Geliebter, für welchen die Tochter gegen den Vater sich entscheidet.

5. Octavio und Max (Vater und Sohn), welche sich auf Nimmerwiedersehen scheiden. — Dazu kommt

6. die Handlung und Gegenhandlung innerer Art, welche im Gemüte Wallensteins selbst zusammenstoßen zunächst so, daß einerseits die gemessenen Ausführungen Wrangels (II, 5), anderseits die aufstachelnden Reden der Gräfin Terzky den inneren Kampf im Wallenstein begleiten, sodann in seinen eigenen großen monologischen Erwägungen, die nach rückwärts das Für und Wider noch einmal zusammenfassend überschauen oder nach vorwärts die Folgen vorahnend ins Auge fassen. Endlich wird mit der wachsenden Bewegung der Handlung durch mannigfache Krisen auf die letzte Entscheidung hin auch derjenige Gegensatz immer deutlicher, den wir mit der Gegenüberstellung von sichtbarer und unsichtbarer Handlung zu bezeichnen pflegen (vergl. oben S. 198, 217, 264); denn es erfüllt sich, was in den Piccolomini V, 1 angekündigt war: die Rache schleicht dem Verräter leise und schlau nach, wandelt ihn begleitend ungesehen und finster hinter ihm her, den Helden endlich zu verderben, der das Geschick selbst über sich heraufbeschwor. — Als der einzige ruhige Punkt in dem Wechsel dieser polaren Gegensätze stellt sich dann das Verhältnis Max' und Theklas dar, ihre Liebe und ihre Vereinigung in der gleichen Auffassung der sie umgebenden großen Konflikte, auch wenn ihnen die Lebensgemeinschaft selbst nicht beschieden ist. — Die Kreise des Familienlebens und des großen politischen Lebens verflechten sich auch hier ineinander (s. oben S. 218), so daß die Wirren des letzteren das Glück des ersteren überall zerstören. Von den drei großen Gruppen der Haupthandlung, welche in den Piccolomini gleichsam je ein Drama für sich bildeten: 1. Octavio und Wallenstein, 2. Octavio und Max, 3. Max und Thekla in ihrem Doppelverhältnis zu den beiden Vätern Wallenstein und Octavio bleibt die dritte auch für W.s T. bestehen; die beiden ersten hingegen werden zu Nebenhandlungen, und an ihre Stelle treten nunmehr als Haupthandlungen folgende: 1. Wallenstein und Buttler, 2. Wallenstein und Max. Was aber alle diese Kreise einheitlich zusammenhält, ist auch in diesem Drama diejenige Handlung, welche am besten durch die Gegenüberstellung: Wallenstein und der Kaiser bezeichnet wird, vergl. S. 218.

I. Die Exposition.

Daß, auch wenn wir die Gesamt-Exposition der ganzen Trilogie mit der 6. Szene des II. Aufzugs der Piccolomini abgrenzten (s. oben

S. 218), W.s T. als ein Drama für sich noch eine Art besonderer Exposition hat, ist bereits oben S. 241 bemerkt worden. Diese besondere Exposition reicht bis zu I, 4 einschließlich, denn mit dem 5. Auftritt (Wallenstein und Wrangel) beginnt das Eintreten in die verhängnisvoll entscheidende Wendung, zu welcher die voraufgehende Handlung — die Mitteilung der Nachricht von der Gefangennahme Sesins und die Wirkung dieser Nachricht auf den Wallensteinschen Kreis — sich verhält wie Vorbereitung zur Haupthandlung. Innerhalb dieser Exposition stellt sich Sz. 1 als Eingangsszene dar, die gleich einer Ouverture in die Grundstimmung der ganzen Tragödie hineinleitet, Hoffnung auf ein Gelingen weckend und uns zugleich doch auch mit Furcht und Sorge um den Ausgang erfüllend. Sz. 2 und 3 bringen jene aufregende, zur Entscheidung drängende Botschaft, sowie eine Überschau der ganzen Lage. Sz. 4 wird Ausgangsszene dieser Exposition und Übergangsszene zum Folgenden: sie bezeichnet einen Stillstand der Handlung, ein Moment der Vertiefung und Besinnung.

I. Aufzug (Szene 1—4).

Eingangsszene (Szene 1.)

Die Handlung dieser Szene, also der Beginn des Dramas W.s T., steht zeitlich in unmittelbarstem Zusammenhang mit dem voraufgehenden Schluß der Piccolomini. Derselbe anbrechende Tag, der hier Wallensteins und Senis geheimen astrologischen Beobachtungen ein Ende macht, hat dort Octavio und Max in ihrer geheimen, so inhaltvollen Unterredung überrascht. Die Örtlichkeit, der astrologische Turm, ist uns aus der Schilderung Theklas (III, 4) bereits bekannt. Auch die Sprache der Astrologie zu deuten, hat ihr Mund uns vorläufig gelehrt[1]); aber wir vernehmen diese Sprache nunmehr nicht nur in technischer Deutung[2]) und mit Hinweisung auf die innere Begründung derselben[3]) aus dem Munde der Sachverständigen, sondern wir sehen auch diese Deutung gleichsam in Wirksamkeit und Wirkung. Das geheimnisvoll Anziehende der ganzen Ausführung wird endlich noch dadurch gehoben, daß die orakelhafte Sprache der Astrologie doppelsinnig ist und in uns eine andere Deutung zuläßt, als die der Redende damit verbindet. So deuten wir die Worte: „Die beiden Segenssterne Jupiter und Venus nehmen den verderblichen,

---

[1]) Fielitz a. a. O.: „Der Dichter will dem Leser durch Theklas Mund, aber auf Senis Autorität gegründet, eine Grammatik der Astrologie geben, aus welcher derselbe später den astrologischen Vorgang selbständig deuten könne."

[2]) „Bald in Gevierten (d. h. in einem Winkel von 90⁰ als Abstand), bald im Doppelschein" (d. h. in einem Winkel von 180⁰ als Doppelabstand). „In cadente domo, d. h. im letzten der zwölf Häuser, in welche der Himmel nach der Richtung des Durchschnitts des Meridians geteilt wird" (Düntzer). Jupiter, der Geburtsstern Wallensteins, stand im ersten, dem Lebenshause, in oriente domo. Vergl. oben S. 240.

[3]) „Saturnus, der die geheime Geburt der Dinge in dem Erdenschoß Und in den Tiefen des Gemüts beherrscht u. s. w." Vergl. oben S. 239.

den tück'schen Mars, den alten Schadenstifter, in ihre Mitte" auf Wallenstein selbst und sehen darin ein Zeugnis tragischer Ironie.[1]) Das Gleiche gilt von den Worten: „Jupiter, der glänzende, zieht das dunkel zubereitete Werk gewaltig in das Reich des Lichts"; denn sie können in einem ganz anderen Sinne auf Wallenstein bezogen werden: in sehr unerwünschter Weise wird von seinen Gegnern sein Werk ans Licht gezogen werden. Voll tragischer Ironie ist die Wahrheit in dem Worte: „stets in Wandlung ist der Himmelsbogen", sowie die Erfüllung dieses Wortes durch eine thatsächliche Wandlung (Peripetie), wenn unmittelbar nach der Ankündigung des ihm bevorstehenden Glückes, das festgehalten werden müsse[2]), die verhängnisvolle Unglücksbotschaft überbracht wird. — Es ist bezeichnend, daß Wallenstein, nicht Seni, der Meister, hier die Führung hat in der astrologischen Auslegung und Anwendung; Wallenstein soll sich sein Schicksal selbständig bereiten. — Zur ganzen dichterischen Thatsache vergl. die Mitteilung Rankes a. a. O., Kap, 15, S. 302, welche dieser nach den Quellen giebt: „Wallensteins Astrolog hat in den Sternen gelesen, daß ihm eine große Gefahr bevorstehe, daß er sie aber bestehen und zu glänzendem Glück emporsteigen werde."

Szenengruppe von Sz. 2 und 3.

Sz. 2. Die Thatsache von der Gefangennahme Sesins[3]) wird gemeldet und die volle Bedeutung dieser Thatsache in kurzen Zügen gekennzeichnet: mündliche und schriftliche Zeugen des von Terzky mit den Schweden und Sachsen angesponnenen Verrates sind in den Händen der kaiserlichen Partei.

Sz. 3. Die Wirkung dieser Thatsache 1. auf die niederen Geister Terzky und Illo: sie hoffen von dem Notzwang der Begebenheiten[4]) die ersehnte Entscheidung und drängen Wallenstein ungestüm nach vorwärts[5]); 2. auf Wallenstein: er steht noch geistesfrei über den Drängern, aber in sinnender und rechnender Prüfung der Einzelmomente seiner bedenklichen Lage. Noch zeugt nichts Schriftliches gegen ihn selbst; noch ist er gesichert durch sein Heer und seine Macht; das Wort der Generale hat er schriftlich (Revers); die Regimenter haben dem Kaiser bereits den Gehorsam aufgekündigt (Promemoria); der erste Schritt zum Aufruhr ist geschehen; der

[1]) Völlig gesucht ist die Deutung, welche Fielitz a. a. O., S. 33 diesen Worten giebt: „Die Venus, der Stern der Liebe, der Freude, der Schönheit, das glückliche Gestirn des Morgens, es ist Max! Er kommt, mit Jupiter den tückischen Kriegesgott zu bändigen, der dem Freunde Verderben und ihm selbst unerfülltes Liebesglück bedeutet; er stürzt das Reich des Saturn, der finstere Pläne braute, durch sein helles Licht der Wahrheit." Diese Deutung zieht ins Kleine herab und zerstört völlig die Großartigkeit, welche jene Worte im Munde eines Wallenstein haben.

[2]) „Jetzt muß gehandelt werden, schleunig, eh'
Die Glücksgestalt mir wieder wegflieht überm Haupt."

[3]) Vergl. oben S. 234.

[4]) Vergl. zu Picc. III, 1 oben S. 248.

[5]) Illo: „Vorwärts mußt du, denn rückwärts kannst du nun nicht mehr."

schwedische Oberst ist gekommen, ihm die Hand zum verräterischen Bündnis zu bieten — aber: „es ist ein böser, böser Zufall“; er wird ein „Landesverräter ihnen sein und bleiben“; Max P. hat seine Unterschrift versagt. Wallenstein wird nun im Ernst erfüllen und zu Thaten schreiten müssen, weil er „zu frei gescherzt mit dem Gedanken“, dem Spiel mit der Versuchung sich zu leicht hingegeben hatte. Das Ergebnis: die Erkenntnis, daß verflucht ist, wer mit dem Teufel spielt, und gleichwohl die Unfähigkeit, der Versuchung, das Spiel fortzusetzen, zu entsagen; er will doch hören, was der Schwede zu sagen hat. — Die Reflexionen des über die niederen Geister um ihn in souveräner Größe sich erhebenden Wallenstein sind wie ein Selbstgespräch in dem Chor der Stimmen seiner Umgebung und schon eine Art von Monolog als Vorbereitung auf den großen Monolog der folgenden Szene. — Das Ganze ist ein wesentlicher Beitrag zur Charakteristik der Natur und inneren Entwickelung Wallensteins: er ist in seiner souveränen Größe und Geistesfreiheit nicht gewohnt, daß ihn „der Zufall blind waltend, finster herrschend mit sich führe“, und muß nun doch an sich erfahren, wie die übermächtigen Verhältnisse ihn umstrickend mehr und mehr unfrei machen. — Die früher eingeführten Schriftstücke (das Promemoria, der Revers, die Depeschen Terzkys) werden in dieser Szene nun wirklich zu bewegenden Kräften der Handlung gemacht (vergl. oben S. 214, 37, 66).

Die Ausgangs- und Übergangsszene (Sz. 4).

Der erste große Monolog Wallensteins. Weiterführung und Vertiefung der in der vorigen Szene angesponnenen Gedankenreihen. Gesammelte Einkehr in sein Inneres. Die Gliederung des Monologs: 1. Rückblick auf sein Verhalten in der Vergangenheit; 2. Blick auf die augenblickliche Lage (Gegenwart); 3. Vorblick auf die voraussichtlichen Folgen (Zukunft). — Zu 1. Seine Schuld war bisher nur eine Gedankenschuld[1]) und eine passive, insofern er die Versuchung nicht entschieden von sich wies. Der psychologische Grund dieses Verhaltens: „die Freiheit reizt ihn und das Vermögen,“ d. h. das Vollbewußtsein seiner genialen Größe und Kraft. Das Objekt und Ziel seiner innersten Wünsche: „die königliche Hoffnung“ eine vorsichtig zurückhaltende Umschreibung für die Hoffnung, dereinst die böhmische Königskrone zu erhalten. — Zu 2. Nunmehr erscheint, was nur Schuld des Gedankens, noch nicht des Willens war, als wirkliche Schuld, die er selbst nicht imstande ist von sich abzuwälzen, und aus welcher die Gegner, auch das Unabsichtliche und Schuldlose mißdeutend, eine Klage ihm furchtbar bereiten werden,

---

[1]) „Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht? . . .
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Beim großen Gott des Himmels! es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir.“

dagegen er verstummen muß. — Das Ergebnis: die echt tragische Lage, daß eine verhältnismäßig noch geringe Schuld durch besondere Verkettung von Umständen eine zwingende Notlage geschaffen hat, aus welcher ihn nur Gewaltthat, d. h. also eine neue und bei weitem größere Schuld befreien kann.[1]) Im versucherischen Spiel mit der Freiheit ist Wallenstein unfrei geworden, abhängig von dem Notzwang der Begebenheiten und damit gezwungen, in des Geschickes geheimnisvolle Urne zu greifen und sich den dunklen, tückischen Mächten zu überlassen. — Zu 3. Höhe der Selbstbesinnung. Vertiefung in die ganze Tragweite des Beginnens, das einen Kampf bedeutet nicht der Einzelkraft mit der Einzelkraft, sondern mit den großen allgemeinen, ideellen und unsichtbaren Gütern und Mächten der Sitte, des geschichtlichen Rechts und der in diesem wurzelnden, durch Überlieferung geheiligten, großen Lebensformen von Vaterland, staatlicher Gemeinschaft und erblicher Monarchie (Hinweisung auf die großen Motive: Gegensatz von dem Recht einer genialen Persönlichkeit und dem geschichtlichen Recht, s. oben S. 242). Aber das Vollgefühl der genialen Persönlichkeit in Wallenstein bewirkt, daß sein Blick auch auf dieser Höhe der Selbstbesinnung gleichwohl befangen ist, und daß ihm die volle Würdigung der Bedeutung jener ideellen Güter und Mächte — er spricht nur herabsetzend von ihnen — versagt bleibt.[2]) Das ist seine Schwäche, das Gegenteil davon die Stärke Octavios (vgl. oben S. 231 zu Picc. I, 4).

Das Erscheinen des schwedischen Obersten wird entscheiden, ob die Gedankenschuld eine solche bleiben oder ob sie auch nach so ernster Selbstbesinnung eine Schuld der That und zwar der verhängnisvollsten werden soll. Die Art, in welcher das Zusammenstoßen von zwei inhaltschweren Handlungen gleichsam sinnlich gemacht wird[3]), ist ein hochpoetischer Kunstgriff; die Reflexion, welche der Held selbst darüber anstellt, schließt den Monolog, der an sich zu den betrachtenden gerechnet werden muß[4]), in hochdramatischer Weise ab. So hat Goethe recht,

---

[1]) Wie ein Refrain kehrt dieser Gedanke zweimal im Monolog wieder:
„Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt."
— — — — — — — — — — — — —
„So hab' ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen."

[2]) „Das ganz Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt u. s. w."

[3]) „Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle weg. — So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!"

Vergl. Abt. I, S. 226 und 319 die ähnliche Lage in Goethes Götz v. B. und Egmont.

[4]) Th. Vischer, Ästhetik III, 1392: „Man darf einen mehr lyrischen, mehr betrachtenden, mehr dramatischen Monolog unterscheiden." Zur ersten Gattung gehört der Monolog Theklas am Schluß des III. Aufzugs der Piccolomini.

wenn er diesen Monolog „die Achse des Stückes“ nennt und ihm eine „große poetische und theatralische Wirkung“ beimißt.[1]) Aus allem aber ergiebt sich bestätigend von neuem, daß man ein Recht hat, mit diesem Monolog die Exposition zu W.s T. von der Haupthandlung abzugrenzen.

II. Die Haupthandlung.

I. Aufzug (Szene 5—7).

Die Gliederung dieses Teiles der Haupthandlung: er bringt die verhängnisvolle Entscheidung Wallensteins für den Verrat und die Thatsache seiner Vollziehung, und zwar geben Sz. 5 die Grundlegung, Sz. 6 u. 7 in einer Steigerung zuerst die drängende Einwirkung der entschiedensten Naturen unter den Genossen Wallensteins auf den noch unentschieden schwankenden Wallenstein, sodann (Sz. 7 Schl.) die Entscheidung Wallensteins selbst und in seinem monologischen Ausgangswort eine seherische Hinweisung auf die verhängnisvolle Tragweite dieser Entscheidung.

Szeneneinheit von Sz. 5.

Eine diplomatische Verhandlung; Seiten- und Gegenstück zu der großen diplomatischen Szene, welche die Haupthandlung zu den Piccol. (I, 7) eröffnet: dort eine feierliche und in gewissem Sinne öffentliche Staatsaktion als Höhepunkt des Feldherrntages mit einer auch an den Feldherrnkreis gerichteten diplomatischen Mission des kaiserlichen Abgesandten (vgl. oben S. 243): hier eine geheime Unterredung, von welcher nur die nächsten und vertrautesten Genossen Wallensteins Kenntnis haben, eine diplomatisch-militärische Mission des schwedischen Abgesandten. Und wie dort der **Kaiser** hinter Questenberg, so steht hier hinter Wrangel der schwedische **Kanzler Oxenstierna**, zwischen beiden aber aufgefordert zu wählen **Wallenstein**. Seine Wahl wird durch den Rückblick auf jene frühere große diplomatische Szene beeinflußt werden; so wird zwischen diesen beiden Szenen eine innere Beziehung hergestellt.

Einführung des Obersten Gustav Wrangel vom blauen Regiment Südermannland.[2])

Es ist eine vom Dichter frei geschaffene Person, aber wohl nicht ohne Beziehung auf den aus dem dreißigjährigen Kriege bekannten schwedischen Heerführer und Feldmarschall Grafen **Karl Gustav von Wrangel**, der schon den Feldzug Gustav Adolfs mitmachte, dann unter Bernhard von Weimar, Banér, Torstenson

---

[1]) Man sehe Wallenstein rückwärts planvoll, aber frei, vorwärts planerfüllend, aber gebunden. „So lange er seiner Pflicht gemäß handelte, reizt ihn der Gedanke, daß er allenfalls mächtig genug sei, sie übertreten zu können, und in dieser Aussicht auf Willkür glaubt er sich eine Art von Freiheit vorzubereiten. Jetzt aber, in dem Augenblick, da er die Pflicht übertritt, fühlt er, daß er einen Schritt zur Knechtschaft thue; denn der Feind, an den er sich anschließen muß, wird ihm ein weit gestrengerer Herr, als ihm sonst der rechtmäßige war, ehe er dessen Vertrauen verlor.“

[2]) Eine Landschaft südlich von Stockholm.

diente, später eine Zeit lang den Oberbefehl über die schwedische Flotte und, nach dem Rücktritt Torstensons, über die gesamte schwedische Armee in Deutschland erhielt und schließlich auch das schwedische Heer befehligte, welches im Jahre 1674 in Brandenburg einfiel und bei Fehrbellin geschlagen wurde. Da der geschichtliche Wrangel erst 1627 in das Heer eingetreten war, so konnte er weder bereits bei Stralsund (1628) eine hervorragende Führerstellung einnehmen, noch zum Obersten und Träger einer so wichtigen diplomatischen Mission gemacht werden, die im Jahre 1634 stattfand.

Die innere Verfassung, in welcher W. in die Unterhandlung eintritt. Seine wahre Herzensmeinung, nämlich die innerste Abneigung gegen die Schweden, „die Goten, die Hungerleider, die nach dem Segen des deutschen Landes mit Neidesblicken raubbegierig schauen", hat er Piccol. II, 5 verraten (vergl. oben S. 235); aber er hat eine abschüssige Bahn betreten, ist innerlich unfrei geworden (vergl. S. 273, 74) und seit der Gefangennahme Sesins auch äußerlich nicht mehr frei. So ist der Gesamtzustand in ihm der einer gewissen Unsicherheit; gegenüber der in Wrangel ihm entgegentretenden Sicherheit eines klaren, festen und freien Willens befindet er sich von vornherein in einer schwächeren Stellung.[1])

Der Gang der Handlung. 1. zum Eingang: Die Vorstellung und Einführung Wrangels mit einem Austausch verbindlicher Worte (captatio benevolentiae), welche auf eine Beziehung gemeinsamer großer Erinnerungen (Stralsund), aber auch auf das künftige Ziel gemeinsamer Interessen (die böhmische Königskrone) hindeuten. Ein Schriftstück, der Brief des schwedischen Kanzlers, führt nicht nur diesen sondern auch den König Gustav Adolf selbst gleichsam als Mithandelnde ein und macht den Übergang zu einer weiteren Annäherung. Diese wird von seiten Wallensteins mit einer offenen Erklärung, welche doch eine Unwahrheit enthält[2]), und mit einem Selbstbekenntnis, das seine Schwäche verrät,[3]) gesucht; dem gegenüber beobachtet Wrangel vorsichtige Zurückhaltung bis zu jenem Bekenntnis Wallensteins.[4]) — 2. Eintritt in die Unterhandlung selbst. Anknüpfung an den letzten Stand früher geführter Unterhandlungen: das Versprechen Wallensteins, falls der Kanzler ihm 16000 Mann vertraue, mit 18000 von des Kaisers Heer dazu zu stoßen. Diese Anknüpfung

---

[1]) „Was W. bisher in seinem Herzen erwogen und mit lockenden Bildern von königlicher Größe und unsterblichem Ruhme sich umkleidet hat, das fällt hier zum erstenmale unter die einfach sachliche Beurteilung eines nüchternen fremden Mannes. Wrangel trägt gar kein Bedenken, es mit dürren Worten auszusprechen, daß Wallenstein sein Heer zum Treubruch verleiten wolle; der Fürst kommt in die peinlich erniedrigende Lage, so etwas wie eine Entschuldigung seines Schrittes auszusprechen (s. Anm. 3). Wir fühlen das brennende Gefühl seines Unbehagens deutlich mit." (Bellermann a. a. O. S. 13).

[2]) „Aufrichtig, Oberst Wrangel — Ich war stets
Im Herzen auch gut schwedisch u. s. w."

[3]) „Aus Notwehr thu' ich
Den harten Schritt, den mein Bewußtsein tadelt."

[4]) „Ich glaub's. So weit geht niemand, der nicht muß."

wird Anlaß, zu erörtern, ob Wallenstein imstande sein werde, seine Zusage zu halten, und diese Erörterung wiederum führt zur Abwägung der großen sittlichen Kräfte, welche man mit in die Wagschale werfen könne: „Der Schwede ficht für seine gute Sach' mit seinem guten Degen und Gewissen“; Wallenstein ist im Begriff, seine Truppen zum Treubruch, den Adel und die Offiziere zu einer Felonie zu verleiten, die in der Weltgeschichte ohne Beispiel ist. Seine Stärke ist negativer Art: die Heimat- und Vaterlandslosigkeit seines Heeres, das der Auswurf fremder Länder ist; bei den Böhmen das rachevolle Angedenken an die Greuel, durch welche sie dem aufgedrungenen Herrscherhause entfremdet wurden. Diese Charakteristik seiner Macht wird zu einer Selbstverurteilung Wallensteins[1]) und zur Aufdeckung seiner Schwäche, der Kehrseite jener Größe, welche früher der erste Jäger und der Wachtmeister im Lager (Sz. 6 und 11) und Buttler in den Piccol. (I, 2) gezeichnet hatten. Sie enthält anderseits aber auch mittelbar eine Hinweisung auf die Schwäche der kaiserlichen Partei; denn jenes Heer „nannte sich kaiserlich“, und diesem Volk der Böhmen waren vom Kaiserhause Glaube und Bibel gewaltsam genommen. — Wiederum wird ein Schriftstück, die Eidesformel der Generale, zu einer bewegenden Macht; er bestimmt den Schweden, die Maske fallen zu lassen, die ganze Vollmacht aufzudecken und an den Abschluß der Verhandlungen heranzutreten. Derselbe wird zu einem Handeln um die Bedingungen. Höhenpunkt ist die Forderung, die spanischen Regimenter, die dem Kaiser ergeben sind, zu entwaffnen, die Städte Prag und Eger dem Schweden einzuräumen. Die erste dieser Forderungen wird schärfster Gegensatz zur dritten Forderung Questenbergs (Piccol. II, 7; vergl. oben S. 244). Die Art, wie Wallenstein dieselbe, in Blindheit befangen, gleich im Anfang des folgenden Aufzugs zu erfüllen sucht, nämlich durch Octavio, liefert ihn den Feinden aus; das Schicksal jener beiden Städte aber wird später in unerwarteter und verhängnisvoller Weise auch Wallensteins Schicksal besiegeln. (Enge Verknüpfung verschiedener Handlungen, der gegenwärtigen und der künftigen, durch ein Mittel.) — Die Verhandlung wird zu einem Kampfe der immer deutlicher heraustretenden geistigen und sittlichen Größe eines anscheinend schlichten Mannes mit der anerkannten Größe eines ruhmreichen Helden, und zwar wächst jene über diese hinaus, weil Wrangel, ohne es zu wissen und doch mit anscheinend berechneter Sicherheit gerade die schwachen Stellen in der Heldengröße Wallensteins trifft mit der Hinweisung auf die Möglichkeit eines „falschen Spieles“ von seiten Wallensteins[2]) und mit der bestimmten Erklärung, daß die Schweden entschlossen seien, Bürger zu bleiben auf dem Boden, den ihr König sich

---

[1]) „Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach';
Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne.
. . . .
Von all dem ist die Rede nicht bei uns.“

[2]) „Alles könnte zuletzt nur falsches Spiel“ —. Vergl. oben S. 236.

erobert.[1]) Aber Wrangel wächst auch dadurch über Wallenstein hinaus, daß er in verständnisvoller Aneignung der Gedanken und Absichten des großen Schwedenkönigs Gustav Adolf und in hochsinniger Würdigung seines Opfertodes diese Gestalt Wallenstein gegenüberstellt und mit ihrer Größe selbst gleichsam zusammenwächst. — Die Entscheidung Wrangels und den Abschluß von seiner Seite bewirkt das Schriftstück[2]), und die Bedeutung der diese Wirkung vorbereitenden Szene in den Piccol. (IV, 6 und 7) tritt nunmehr in ein helles Licht. Aber die endgültige Entscheidung von seiten Wallensteins erfolgt zunächst noch nicht, damit seine Heldengröße nicht durch das Schauspiel eines vollen diplomatischen und moralischen Sieges seines schwedischen Rivalen leide. Wie den drängenden Genossen Illo und Terzky gegenüber, so steht Wallenstein auch gegenüber dem schließlich gleichfalls drängenden Wrangel[3]) noch in seiner freien Selbständigkeit da. — Eine vortreffliche zusammenfassende Charakteristik Wrangels giebt Schiller selbst in der Allgemeinen Zeitung in einer Besprechung der ersten Aufführung, wenn er an den ersten Darsteller desselben, dem Schauspieler Malcolmi, rühmt: „er habe den einfachen, schlichten und rechtlichen Krieger, den bedenklichen, vorsichtigen Negotiateur, den religiösen, bibelkundigen Protestanten, den mißtrauischen, aber zugleich kühnen und sich selbst fühlenden Schweden überaus trefflich und glücklich dargestellt." Die ganze Szene aber ist ein Kabinettsstück feinster Charakterzeichnung, kunstvoller Umsetzung einer an sich undramatischen Handlung in dramatische Bewegung, in den geistigen Wettkampf (ἀγών) zwei sich messender Größen, „die Krone des Stückes, in welcher jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung groß und mächtig in die Seele tritt" (Tieck).

Einzelnes. „Seine Freiheit verteidigt mit Sturmes Macht der Belt"; dichterische Freiheit in der Behandlung der Geographie (Belt für Bodden oder Mecklenburger Bucht) und der Geschichte; denn diese weiß nichts von einer Verteidigung Stralsunds durch die Mitwirkung eines Seesturms. — Zu dem geschichtlichen Verhältnis der Verhandlungen Wallensteins mit Oxenstierna vergl. Ranke, Kap. 15:

„Noch einmal — Anfang Februar 1634 — war der alte Zwischenträger an Oxenstierna, der damals eben in Halberstadt verweilte, geschickt worden; abermals wurde dem Kanzler die Eröffnung gemacht, daß Wallenstein jetzt in der That im Begriff sei, von dem Kaiser abzufallen. Was er aber auch sagen mochte, Oxenstierna blieb bei seiner Erklärung, daß er nicht mit Friedland verhandeln wolle, bevor dieser seinen Abfall offen und wirklich vollzogen habe . . . . . So hatte auch Herzog Bernhard auf Meldungen derselben Art geantwortet: Wallenstein möge erst das Wunder thun, d. h. seinen Abfall ins Werk setzen; dann wolle er an ihn glauben."

---

[1]) Vergl. Wallensteins wahre Herzensmeinung darüber oben S. 236 Anm. 1.

[2]) Wrangel: „Und nun dies Blatt uns für die Truppen bürgt, ist nichts, was dem Vertrauen noch im Wege stände."

[3]) Wallenstein: „Ihr drängt mich sehr."

„Von all dem ist die Rede nicht bei uns“; vergl. Ranke, Kap. 12: „Auf das Bekenntnis kam unter Wallenstein nichts an; einige seiner wehrhaftesten Obersten, Pechman, Hebron, waren Protestanten; wir wissen, daß es zu den Grundsätzen bei der ersten Zusammensetzung der Armee gehörte, Protestanten so gut wie Katholiken aufzunehmen. In dem ungarischen Kriege haben beide zusammen gegen die Türken gekämpft ..... Unter Wallenstein überwog der militärische Gesichtspunkt den religiösen. Die Obersten beider Bekenntnisse bildeten ein einziges eng zusammenschließendes Ganze unter einem General, der nicht danach fragte, zu welchem ein jeder gehörte ... Jesuiten wollte er in seinem Feldlager nicht dulden; dagegen gestattete er den Protestanten ohne Skrupel freie Religionsübung und die Predigt; man hörte ihn sagen, Gewissensfreiheit sei das Privilegium der Deutschen.“

„Mit Hunden in die Messe gehetzt“; Ergänzung der Mitteilungen vorgeschichtlicher Art, die der Kellermeister Piccol. IV, 5 machte. — „Der Rheingraf“; s. oben S. 246. — „Doch Eger muß vor allem sich uns öffnen.“ Auf diejenigen, welche den Ausgang kennen, wie die erwartete Ankunft der Schweden die Ausführung der Mordthat beschleunigt, wirken diese Worte, wie volle tragische Ironie.

Szenengruppe von Sz. 6 und 7.

Der erste Gesamteindruck dieser Szenengruppe ist der, daß Wallenstein den Einwirkungen der auf ihn eindringenden niederen Geister, eines Terzky und Illo, vor allem der Überredungskunst eines dämonischen Weibes, der Gräfin Terzky, unterliegt. Ist das der Fall, so würde seine Heldengröße, die sich noch am Schluß der vorigen Szene zur Selbständigkeit zu erheben schien (vergl. oben S. 277), einen bedenklichen Stoß erleiden. Es fragt sich, ob der Dichter gegen diesen Vorwurf geschützt werden kann, d. h. ob eine genauere Betrachtung dieser Szenen zu dem Ergebnis kommen kann und muß, daß Wallenstein gleichwohl seinen Drängern gegenüber seine Geistesfreiheit behauptet. Die Lösung liegt in dem monologischen Schluß von Sz. 7, in welchem Wallenstein eine Anschauung der ganzen Sachlage kundgiebt, die den schärfsten Gegensatz bezeichnet zur leichtfertigen Auffassung eines Illo und Terzky, sowie zu der anscheinend sehr klugen, in Wahrheit jedoch kurzsichtigen Betrachtungsweise der Gräfin, welche einen sieghaften und glücklichen Ausgang mit Sicherheit voraussetzt. Diese Auffassung Wallensteins hat sich aber nicht erst zum Schluß oder gar unter der Einwirkung der hier auf ihn eindringenden Stimmen gebildet, sondern ist seiner ganzen dämonischen Natur (vergl. oben S. 240, 42) entsprechend. Diese Anschauung hat ihn begleitet während der ganzen Reden seiner Umgebung; mit ihr steht er von vornherein über allen jenen Genossen, und läßt sinnend verloren in die Betrachtungen, welche in dem monologischen Schluß deutlich heraustreten, den Chor jener Stimmen an sich vorüberziehen. — Dieselben begleiten seine eigenen Stimmungen wohl, lassen auch wohl das Für und Wider objektiv an seinem Innern vorüberziehen, aber nicht so, daß seine Stimmung ein Erzeugnis jener Stimmen ist, sondern diese steht darüber als ein Er-

zeugnis seiner eigensten, aller anderen an Größe und Tiefe überragenden, wahrhaft dämonischen Natur. Vergl. oben S. 272.

Sz. 6. Sie entspricht als Zwischenszene der 3. Szene, dieselbe fortsetzend. Neues Bemühen Terzkys und Illos, Wallenstein zur Entscheidung zu drängen. In der Seele dieses haften noch die Eindrücke, welche das sichere, überlegene Auftreten der charaktervollen, sittlich gefestigten Persönlichkeit Wrangels auf ihn gemacht hatten[1]), und in seinem Innern klingen die ernsten Töne nach, welche durch die von dem Schweden geltend gemachten sittlichen Werturteile wachgerufen worden waren. Sie verdichten sich zu dem großen Gegensatz von Treue und Verrat (nachdrückliche Hinweisung auf das große Hauptmotiv: Treue und Verrat; vgl. oben S. 264). Mit dem Adel einer Gesinnung aber, die sich gezwungen fühlt, sich im harten Kampf mit solchen sittlichen Begriffen auseinanderzusetzen, erhebt sich Wallenstein weit über seine Genossen, nach deren niederer Lebensanschauung die Welt nur vom Nutzen regiert wird.[2]) Wenn sich sodann Wallenstein hier völlig klar ist, welches Urteil die Welt einst über den Verräter fällen wird, und wenn er mit dem eigenen Urteile über die That des Connetable von Bourbon als eine „unnatürlich frevelhafte“ sich selbst und sein Vorhaben verurteilt, so werden wir genötigt, die versucherischen Mächte, die gleichwohl seiner Herr werden, anderswo zu suchen, als nur in der Überredungsgabe tief unter ihm stehender Geister.

Einzelnes. „Der königliche Bourbon“ ist Karl von Bourbon, Connetable von Frankreich, und die Parallele mit Wallenstein eine außerordentlich glückliche.

Dieser Fürst, nach dem König der reichste und mächtigste Edelmann in Frankreich, der im Besitz von zwei Herzogtümern und fünf anderen Herrschaften gewesen und seine Blicke sogar auf die Königskrone gerichtet hatte, war von dem französischen Hofe zurückgesetzt und von der Mutter des Königs Franz I. in seinem Erbe schwer geschädigt worden. Im Groll darüber hatte er sich dem Kaiser Karl V. als Heerführer angeboten und 1523 den Oberbefehl über die ganze kaiserliche Armee in Italien übernommen, die sich aus einem Gemisch von Deutschen, Spaniern und Italienern zusammensetzte. Er zog über die westlichen Alpen nach Frankreich und träumte schon von Eroberung des Landes, bis sein Angriff auf Marseille an dem tapferen Widerstande der Bürger scheiterte. Aber vornehmlich seiner rastlosen und umsichtigen Thätigkeit verdankte Karl V. zwei Jahre später den Sieg bei Pavia (24. Februar 1525), der mit der Gefangennahme Franz' I. endete. Karl von Bourbon fiel bei der Eroberung Roms im Juli 1527. (Nach Weber und Leo in den betr. Weltgeschichten.)

Sz. 7. Ihre Gliederung zeigt eine Dreiteilung. Die zum Schluß von Sz. 6 angesponnenen Gedankenreihen werden erst mit den Worten: „wenn eine Wahl noch wäre u. s. w.“ aufgenommen. Sie leiten das Kernstück dieser Szene ein, das von einem Eingangsstück und von dem monologischen Schlußwort eingefaßt wird.

---

[1]) „Von dieser Schweden Gnade leben, der Übermütigen? ich trüg' es nicht.“
[2]) Terzky: „Denn nur vom Nutzen wird die Welt regiert.“

1. Das Eingangsstück. Das Eingreifen der Gräfin Terzky. Sie wünscht die führende Rolle nun Wallenstein selbst gegenüber in die Hand zu nehmen (Steigerung zu III, 1 und 7, vergl. oben S. 249). Sie meint dazu berechtigt zu sein durch ihre politische Vergangenheit — sie gab den Böhmen einen König schon[1]) — aber auch weil sie sich Wallenstein geistig ebenbürtig dünkt; auch sie ist eine dämonische Natur, aber nicht in dem höchsten Sinne und nicht in der genialen Weise Wallensteins, sondern im niederen Sinne einer von übermächtiger Ehrsucht besessenen und getriebenen Persönlichkeit. W. weist ihre Einmischung scharf und höhnend zurück in voller Souveränität, die am wenigsten einem Weibe sich zu fügen gewillt ist.[2]) Er hört, in eigenes Sinnen verloren, auf ihren monologischen Erguß nur mit halbem Ohr. Seine erste Äußerung, die ihrer Stellung nach als eine Erwiderung angesehen werden könnte[3]) auf ihr Drängen, vom Vorsatz zur That zu schreiten, ist eben keine Erwiderung, vielmehr ein selbständiges Weiterspinnen der in Szene 6 angesponnenen Gedankenreihe; in seiner monologischen Zusammenfassung am Schluß der ganzen Szene aber nimmt er das Gegenteil dessen an, was hier in der Rede der Gräfin zum Ausgangspunkt gemacht wird (Hinweisung auf die Vollbringung, welche nahe sei, auf den Erfolg, der versichert sei), und nur als Wallenstein später Max P. gegenüber selbst nach mehr äußerlichen Gründen der Überredung suchen muß, beruft er sich, wie hier die Gräfin, auf das Gottesurteil, das in einem glücklichen Ausgang liege. Aber sein Verhängnis wird es, daß er, weil er in brütendes Sinnen verloren, aus diesem nicht aufgestört sein will, der Gräfin folgt, als diese scharfsichtig die Gefahr erkennend, die das Erscheinen des jungen Piccolomini in diesem Augenblicke ihren Plänen bereiten kann, und zugleich doch sehr kurzsichtig in betreff des eigentlichen Anlasses seines Besuches, das Eintreten des jungen Picc. zu verhindern sucht. — Diese kleine Episode, die Meldung des Kammerdieners, ist ein äußerst wirkungsvolles Motiv: ganz in der Weise Lessings (vergl. Abt. I, S. 41) wird hier der hochdramatische Kunstgriff verwendet, daß unmittelbar neben die Verschlingung das Mittel der Lösung wohl gelegt, aber zum Verderben der Beteiligten nicht beachtet wird. Das: „Ich will doch hören" ist ein Gegenstück zu dem früheren: „Ich will doch hören, was der Schwede mir zu sagen hat" (Sz. 3). Hätte er hier gehört, so hätte es ihm noch gelingen können, die Versuchung zu überwinden, in die er mit jenem früheren Wort hineingetreten war. Als er bald darauf (II, 2) Max wirklich hört, ist es zu spät (Vorbereitung auf das tragische: zu spät, ὀψέ). — Die Worte Wallen-

[1]) Der Dichter überträgt auf die Schwiegertochter, was von der alten Gräfin Terzky (vergl. IV, 5, 6 und oben S. 261) gilt, welche als politische Intriguantin bei der Wahl Friedrichs v. d. Pfalz zum König von Böhmen beteiligt gewesen war.

[2]) „Wer ruft euch? Hier ist kein Geschäft für Weiber.

. . . .

Gebrauch' dein Ansehn, Terzky, heiß' sie gehn."

[3]) „Wenn eine Wahl noch wäre" u. s. w.

steins[1]), welche den Übergang zu dem Kernstück bilden, sind ein Nachklang der Erwägungen von Sz. 3 und ein klares Zeugnis für den inneren Adel der Natur Wallensteins gegenüber der Frivolität eines Illo und auch der Gräfin.

2. Das Kernstück. Die Beweisführung der Gräfin Terzky: A. Indirekter Beweis (e contrario); Nachweis, daß es für Wallenstein unmöglich sei, den milderen Ausweg zu wählen, wolle er nicht gegen die Hoffnung auf eine Königskrone das nichtige Schattendasein eines Eintagsmenschen eintauschen. B. Direkte Beweisführung. Nachweis, daß der äußerste Schritt ein berechtigter sei. Hinweisung a) auf das Recht der Notwehr, b) der Vergeltung, c) des starken Riesengeistes, d) auf die Berechtigung, welche die Gegner selbst ihm gaben, wenn sie die Übermacht in seine Hand legten und den willkürlichen Gebrauch derselben gut hießen, solange er ihren Zwecken diente, endlich e) auf die Berechtigung, welche durch die Gestirne selbst ausgesprochen werde. — Die begleitenden Reden Wallensteins: Sie zeigen, daß er die an ihn herandringenden Stimmen wohl in sein Sinnen hineinnimmt, aber sofort auch aus einer überlegenen Lebens- und Weltanschauung heraus in Töne einer vollern und höhern Tonart umwandelt. Zu A. Es spricht schon hier aus seinen Worten die dämonische Natur eines Mannes, der sich als Übermensch fühlt, sich selbst zum Einsatz in dem Spiel des Glückes macht[2]) und lieber fluchbelastet dahinleben und sterben will als in ruhmloser Nichtigkeit. Zu B a. Die Rede Wallensteins entspricht nicht den scharfen, stachelnden Worten der Gräfin; sinnend läßt er seinen Blick in die Vergangenheit schweifen und einer milden, weichen Stimmung giebt er Raum. Erst zu B b, c, d geht er deutlich antwortend auf ihre Begründung ein und folgt ihren sophistischen Deutungen.[3]) Aber wie er die Sache nie unter ihrem Gesichtspunkte angesehen hatte[4]), sondern von dem Standpunkte einer edleren Natur, so sieht er sie auch fernerhin noch anders an als die Gräfin, nämlich von der Höhe geistiger Überlegenheit und aus der Tiefe einer mystischen Weltanschauung. Das Dämonische in ihm, ein anderes als das Dämonische der Gräfin (s. oben S. 280) wird seiner Herr, zieht ihn niederwärts (die weitere Erläuterung bringt die fast unmittelbar darauf folgende Unterredung mit Max P. II, 2) und schafft Nachtgedanken Raum, die der Laufbahn des Verbrechens weiter den Weg öffnen sollen.[5]) Die Regungen sittlichen Adels und des Gewissens werden überwunden;

---

[1]) „Wenn eine Wahl noch wäre — noch ein mildrer
Ausweg sich fände — jetzt noch will ich ihn
Erwählen und das Äußerste vermeiden."

[2]) Ich kann „nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt, großthuend sagen: Geh! ich brauch' dich nicht." — Wenn er ein solches Leben in Nichtigkeit nach seinem Charakter nicht führen kann, so ist auch er nur für den entscheidenden Schritt verantwortlich, nicht die Gräfin mit ihren höhnenden Worten.

[3]) „Mißbrauch' ich's (das Amt), so mißbrauch' ich kein Vertrauen."

[4]) „Von dieser Seite sah ich's nie."

[5]) „Und selbst den Fürstenmantel, den ich trage,
Verdank' ich Diensten, die Verbrechen sind."

die äußerlich gehaltene Hinweisung der Gräfin auf die Astrologie ruft in seine Seele zurück, welche Sprache die Gestirne ihm reden und noch unmittelbar vorher (Sz. 1) ihm geredet haben als eine Macht, welche die geheime Geburt der Dinge in den Tiefen des Gemüts beherrscht. So wird die Entscheidung gezeitigt, nicht als Antwort auf die Gräfin — er hat wie im Anfang dieser Szene, so auch zum Schluß derselben nur abweisende Worte für sie —, sondern als Ergebnis der Zwiesprache, die er mit sich selbst in den Tiefen seines Gemüts gehalten hat.

3. Das monologische Schlußwort. Es ist ein Seiten- und Gegenstück zu dem großen Monolog in Sz. 4 und bedeutet die Erhebung zu voller Größe und Souveränität einer Natur, die in voller Klarheit über die verhängnisvolle Tragweite des Schrittes, den sie zu thun im Begriff ist, dennoch nach ihrem dämonischen Zuge versucherisch das Schicksal herausfordert, weil das eigene Herz (nicht die Macht eines anderen, nicht also auch die Überredungsgabe der Gräfin) gebieterisch ihn zwingt, das Schicksal zu vollziehen. — Das Zwingende der Lage liegt in der unglücklichen und tragischen Verschlingung von Umständen, daß er, weil er spielte mit der Versuchung (s. oben S. 272, 73), nicht mehr zurück kann und, weil er in eine Schuld des Gedankens und des Wollens sich eingelassen hatte, nun auch meint, die Schuld der That begehen zu müssen.[1]) — Die Art des bevorstehenden großen Waffenganges und Zweikampfes zwischen ihm und dem Kaiser wird treffend gezeichnet als eine Erhebung des Werkzeuges seiner Herrschsucht gegen den Herrscher selbst zum Kampfe um die Herrschaft. — Die seherischen Worte am Schluß, die noch einmal seine volle Überlegenheit der Gräfin gegenüber zum Ausdruck bringen, sind ein Seitenstück zu den prophetischen Worten Theklas zum Schluß von Picc. Aufzug III, sowie des jungen Piccolomini zum Schluß von Picc. Aufzug V.[2])

---

[1]) „Geschehe denn, was muß."

[2]) Da die Auffassung von dem Verhalten Wallensteins in dieser Szene für die ganze Beurteilung seiner Heldengröße entscheidend ist, so haben wir, zumal unsere Auffassung von der gewöhnlichen abweicht, hier gemeint, etwas ausführlicher sein zu müssen. Das Spiel des Schauspielers wird hier vieles dazu thun müssen, den über der Gräfin stehenden Wallenstein hier zur Anschauung zu bringen. In dem Spiele Flecks (vergl. oben S. 240) war das sicherlich der Fall. — Vergl. dazu Bellermann a. a. O. S. 80: „Der tragische Wendepunkt liegt nicht in dem Thun und Lassen irgend einer Person, sondern lediglich in Wallenstein selbst, in dem entscheidenden Entschlusse, der ihm unter den vorliegenden Umständen durch seinen Charakter unabwendbar notwendig aufgedrängt wird. Diesen Entschluß kann er sich vermöge der sittlichen Anlage seines Gemütes nur mit schwerer Mühe abringen, und dieses Ringen wird uns durch die anderen hier eingreifenden Personen lebhaft vergegenwärtigt, aber das Ergebnis ist von vornherein zweifellos. Wenn Max auch rechtzeitig das Ohr des Helden erreichte (doch s. oben S. 280), wenn auch die Gräfin Terzky gar nicht existierte, Wallenstein müßte sich doch so entscheiden; schwer, sehr schwer, aber er müßte; sein Charakter zwingt ihn. Daran kann kein Max und kein Illo, kein Wrangel und keine Gräfin Terzky sachlich irgend etwas ändern, sie alle können den psychologisch notwendigen Vorgang nur dramatischer, lebendiger, anschaulicher, überzeugender machen."

Einzelnes. Die Rolle der Gräfin Terzky erinnert im Anfang vielfach an die der Lady Macbeth Shakespeares, im besonderen an die Stachelreden der Adelheid in Goethes Götz von Berlichingen, mit denen sie sich bemüht, Weislingen zum Treubruch gegen Götz zu treiben (vergl. Abt. I, S. 222). — „Recht hat jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst; es giebt kein anderes Unrecht als den Widerspruch." Diese Worte enthalten eine Verurteilung nicht nur des Kaisers (so nach ihrem nächsten Zusammenhang), sondern auch Wallensteins, der an dem Widerspruch seines inneren Verhältnisses zu den Schweden und an der darin liegenden Unwahrhaftigkeit zu Grunde gehen soll (vergl. die Unterredung mit Max II, 2 und mit den Kürassieren III, 15). — „Es ist sein böser Geist und meiner," d. h. Ferdinand III.; aber auch eine doppelsinnige Beziehung auf die Gräfin Terzky liegt nahe: was hier aus ihr spricht, sie selbst, ist sein böser Geist und meiner.

Rückblick. Der wesentliche Zuwachs der bisherigen Haupthandlung besteht in der verhängnisvollen Entscheidung, die zugleich zur Grundlegung für die tragische Katastrophe wird, sodann in der volleren Charakteristik der Gräfin Terzky, endlich in der Darstellung des psychologischen Motivs: das Ringen einer großen, edel angelegten, aber zugleich dämonischen Natur vor der verhängnisvollen Entscheidung für den Weg des Frevels, welcher entweder zum rechtfertigenden Siege oder zu einem Untergange führt, der volle Vernichtung (physische, politische und moralische) bedeutet.

II. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. In Schillers Dreißigjähr. Krieg heißt es in der Erzählung der Vorbereitung zur Katastrophe Wallensteins unmittelbar nach den oben S. 228 mitgeteilten Worten:

„Gallas begriff die Unmöglichkeit, unter den Augen des Herzogs seinen Auftrag zu vollziehen, und sein sehnlichster Wunsch war, sich, ehe er einen Schritt zur Ausführung wagte, vorher mit Altringern zu besprechen. Da das lange Außenbleiben des letzteren schon anfing Verdacht bei dem Herzog zu erregen, so erbot sich Gallas, sich in eigner Person nach Frauenberg zu verfügen und Altringern als seinen Verwandten zur Herreise zu bewegen. Wallenstein nahm diesen Beweis seines Eifers mit so großem Wohlgefallen auf, daß er ihm seine eigene Equipage zur Reise hergab. Froh über die gelungene List verließ Gallas ungesäumt Pilsen und überließ es dem Grafen Piccolomini, Wallensteins Schritte zu bewachen . . . . Da auch Gallas an keine Rückkehr zu denken schien, so wagte es Piccolomini die Leichtgläubigkeit des Herzogs noch einmal auf die Probe zu stellen. Er bat sich von ihm die Erlaubnis aus, den Gallas zurückzuholen, und Wallenstein ließ sich zum zweitenmal überlisten. Diese unbegreifliche Blindheit wird uns nur als eine Tochter seines Stolzes erklärbar, der sein Urteil über eine Person nie zurücknahm und die Möglichkeit zu irren auch sich selbst nicht zugestehen wollte. Auch den Grafen Piccolomini ließ er in seinem eigenen Wagen nach Linz bringen."

Wir finden in diesen Stellen die Quelle des Motivs, das im II. Aufzug durchgeführt ist. Daß in der Geschichte eigentlich Gallas

derjenige war, der durch den offnen kaiserlichen Brief (das k. Patent) zum Nachfolger Wallensteins ernannt und durch dasselbe mit dem gefährlichen Wagestück betraut wurde, einen Wallenstein „mitten unter den Wachen, die ihn umgaben, in einer Stadt, die ihm gänzlich ergeben schien, wie einen gemeinen Verbrecher zu greifen, und den Gegenstand einer so lang gewohnten tiefen Verehrung auf einmal in einen Gegenstand des Mitleidens oder des Spottes zu verwandeln“, und daß der Dichter Schiller dafür *Piccolomini* einsetzt, ist bereits oben S. 222 gesagt worden. Wie nun hier diese beiden Gestalten in Eins verarbeitet werden, wird aus dem Anfang dieses Aufzugs, im besonderen aus dem einzelnen Zuge, daß Wallenstein beiden mit seinen eigenen Pferden zur Flucht behilflich war, von neuem deutlich. Aber der Dichter wußte auch das ganze Motiv, das in der Prosadarstellung weder für Wallenstein, noch für Gallas = Piccolomini ein rühmliches ist, vielmehr eine unedle, plumpe Überlistung Wallensteins darstellt, in ein hochpoetisches umzuwandeln: aus der *Unmöglichkeit, unter den Augen des Herzogs jenen Auftrag zu vollziehen*, wird eine That verwegenster Art gemacht, die einer *Heldenthat* nahe kommt[1]), und der das Unedle genommen wird nicht nur durch die Kühnheit der Ausführung, die uns eine gewisse Bewunderung abnötigt, sondern vor allem auch dadurch, daß Wallenstein selbst, obwohl ausdrücklich und auf das eindringlichste gewarnt (Sz. 3), Octavio gegen jeden Verdacht schützt, sein Beginnen fördert und so in *tragischer Verblendung* das Unmögliche möglich macht. Wenn aber der Geschichtsschreiber Schiller die Blindheit Wallensteins allein schon aus seinem Stolz erklären zu können meint, so faßt der Dichter Schiller das Motiv psychologisch tiefer und sucht den Grund der Verblendung Wallensteins in dem *dämonischen Zuge* seiner Natur. Daraus ergiebt sich aber auch die Gliederung der Handlung dieses Aufzugs: Mittelpunkt ist das Unternehmen Octavios, vor seinem Abschied die Feldherren Wallensteins umzustimmen und jemand zu gewinnen, der nach seinem Abschied in seine Stelle treten könne als Seele der ganzen gegen Wallenstein gerichteten Gegenhandlung (Buttler). *Kernstück* wird somit die *Szenengruppe* von Sz. 4—6. Zu diesem ist die *Eingangsszene* (Sz. 1) Vorbereitung; die übrigen Szenen 2, 3 und 7 sind dann *Zwischenszenen* mit retardierenden Momenten und dem hochdramatischen Zweck, der an Lessings Schule erinnert, hart neben die Verschlingung das Mittel der Lösung zu legen, aber so, daß es zum Verderben der Beteiligten nicht beachtet wird (vergl. oben S. 280). Träger dieser retardierenden Einwirkung, soweit sie sich nach beiden Seiten

---

[1]) Vergl. Goethes Iphig. V, 3:

> „Hat denn zur unerhörten That der Mann
> Allein das Recht? Drückt denn Unmögliches
> Nur er an die gewalt'ge Heldenbrust?
> Was nennt man groß? Was hebt die Seele schaudernd
> Dem immer wiederholenden Erzähler,
> Als was mit unwahrscheinlichem Erfolg
> Der Mutigste begann?“

richtet, sowohl auf Wallenstein wie auf Octavio, ist Max in Sz. 1 und 7, und so werden diese Szenen zu Parallelszenen. Beidemale kommt die Einwirkung zu spät, und der Zug dieses tragischen: „zu spät“ (ὀψέ) geht durch die ganze Handlung des II. Aufzugs hindurch. Der Eindruck dieses dramatischen und tragischen Mittels wird sodann dadurch verstärkt, daß eine Anzahl von Momenten den Zug drängender Eile in die Handlung hineintragen (vergl. unten zu Sz. 1, 3, 6). Endlich kann außerdem Sz. 7 als Ausgangsszene (Abschied Octavios von seinem Sohne) und damit als Seitenstück zur Eingangsszene (Abschied Octavios von Wallenstein) aufgefaßt werden. Die nachfolgende Zusammenstellung mag die Gesamtgliederung der Szenen dieses Aufzugs verdeutlichen:

	Eingangsszene Sz. 1.		
	Kernstück Sz. 4—6.		
Nebenszenen	Sz. 2.	3.	7.
(retard. Charakters)	(Max u. W.)		(Max u. Oct.)
	Ausgangsszene Sz. 7.		

Einzelszene (Sz. 1.)

Die Handlung schließt sich dem zeitlichen und inneren Zusammenhang nach eng an die Handlung des voraufgehenden Aufzuges an. Wallenstein thut den ersten Schritt zur Ausführung der mit Wrangel getroffenen Abmachung (Übergabe der spanischen Regimenter, siehe oben S. 276); Octavio, nach welchem Wallenstein am Ende des vorigen Aufzugs geschickt hatte[1]), erscheint und der in Sz. 7 abgewiesene Besuch Max P.s, der einem „dringenden Geschäfte“ galt, wird wiederholt. — Zu dem geschichtlichen Verhältnis vergl. Ranke, Kap. 14: „Piccolomini hatte sich so rasch wie möglich wieder davon gemacht. Altringer war überhaupt nicht nach Pilsen gegangen; eine Krankheit vorwendend blieb er in Frauenberg bei Marradas, einem alten Gegner Wallensteins. Dahin begab sich jetzt Gallas, angeblich um ihn zu überreden, mit ihm nach Pilsen zu kommen, aber sie schlossen vielmehr ein entgegengesetztes Verständnis.“ — Es ist diese Szene die einzige des Dramas, in welcher Wallenstein und Octavio zusammengestellt werden. Octavio verhält sich stumm, getreu der Rolle, die er früher sich selbst zugeschrieben hatte, „das wahre Herz vor ihm zu verbergen (Picc. I, 3), die innerste Gesinnung tief versteckend“ (Picc. V, 1), nachdem es zu spät war, auch das andere zu thun, was er nach dem letzteren Zeugnis sonst nicht unterlassen hatte: „wohl hab' ich mein Bedenken ihm geäußert, hab' dringend, hab' mit Ernst ihn abgemahnt.“ — Die Rede Wallensteins ist ein Meisterstück doppelsinniger Rede voll tragischer Ironie nach dem Gesamtinhalt, nach dem Einzel-Wortlaut und nach ihrer Wirkung, wenn sie Octavio zu seinem, dem Willen Wallensteins so entgegengesetzten Planen und Thun geradezu aufzufordern scheint. Die Höhe der Ironie liegt in den Schlußworten; Octavio wird ihn wiedersehen, aber in Eger als Leiche (vergl. V, 11).

[1]) „Schickt nach dem Octavio!“

Einzelnes. Frauenberg; s. oben S. 222, 237. — Man wird an den λόγος ἐσχηματισμένος erinnert in Emilia Galotti (III, 5, vergl. Bd. I, 62), nur daß die Rede hier gleichsam unfreiwillig zu dem Bilde einer solchen Doppelrede wird.

Szenengruppe von Sz. 2 und 3.

Sz. 2. Wallenstein und Max Piccolomini. Die Unterredung geht aus von der Mitteilung einer fertigen Thatsache, die uns daran erinnert, daß Max' Bemühen zu spät kommt, die verhängisvolle Entscheidung Wallensteins aufzuhalten; sie schließt mit der nachdrücklich wiederholten Erklärung Wallensteins, daß es zu spät sei.[1]) — Die Einzelmomente in der Darlegung Wallensteins: 1. Die anscheinend unbefangene Erklärung, daß es für ihn unvermeidlich sei, des Kaisers Dienst zu entsagen; dabei die Voraussetzung, daß a) Max ohne Wahl willenlos ihm folgen, b) daß er, wenn nach eigener Wahl Partei ergreifend in dem Kriege, für den Freund sich entscheiden werde. Wiederholte Hinweisung auf den Notzwang seiner Lage. 2. Die innere Rechtfertigung seines Thuns aus dem dämonischen Zuge seiner Natur, der ihn zwingt, den „falschen Mächten, die unterm Tage schlimm geartet hausen", den Besitz abzugewinnen. 3. Trotzende Erhebung zu entschlossenem, würdevollem Thun des Notwendigen. So kehrt die Gedankenbewegung zum Ausgang zurück, aber in einer gewissen Steigerung. — Die Einzelmomente in der Antwort Max P.s: Er fühlt sich mündig geworden in diesem Augenblick und zwiespältig in seinem Wesen, da er wählen soll zwischen seinem Herzen und Wallenstein, zwischen dem väterlichen Freunde und dem Kaiser, zwischen der Autorität des Einen und der des Andern. Er muß Ankläger werden jener ersten Autorität, und blutend nur reißt sich die Seele in solchem Widerstreit der Pflichten aus der innigen Gemeinschaft mit Wallenstein los. — Mahnende Berufung auf den Adel in der innersten Natur Wallensteins und auf das eigentliche Wesen seiner Größe; flehentliche Warnung vor der Vernichtung dieser Größe durch die schwärzeste aller Thaten, den Verrat; Warnung vor den berückenden, in den Abgrund ziehenden Lügengeistern; Anbietung seiner vermittelnden Dienste zur Aussöhnung mit dem Kaiser; endlich Mahnung, wenn diese nicht mehr möglich sei, wenigstens mit Ehren zu fallen. — So gehen hier tiefster Schmerz der kämpfenden eigenen Seele, Sorge um den schwärmerisch von ihm verehrten, väterlichen Freund, um seine Größe und seine Zukunft zusammen; zugleich wird gezeigt, wie der Jüngling durch harte Seelenkämpfe zum Manne heranreift, die oben S. 229 näher bezeichnete Heldenfreundschaft sich löst, und damit von ihm ein Schritt weiter gethan wird auf der Bahn eines selbständigen Heldenwerdens. — Der Vorwurf Verrat, den vorher die Stimme des Schweden (I, 5), sodann (I, 6) die

---

[1]) „Es ist zu spät. Du weißt nicht, was geschehen.
. . . .
Es ist zu spät."

des eigenen Gewissens gegenüber den leichtfertigen Stimmen eines Terzky und Illo vernehmlich gegen Wallenstein erhoben hatten, wird hier ebendiesem — nun übertäubten — Gewissen von Max' lauterem und unbestechlichem Urteil entgegengehalten (erneute Hinweisung auf das Hauptmotiv: Treue und Verrat).

Einzelnes. „Der Hof hat meinen Untergang beschlossen, drum bin ich willens, ihm zuvorzukommen.“ Hinweisung auf den bevorstehenden Zusammenstoß der beiden großen, sich unsichtbar gegeneinander bewegenden Handlungen (vergl. oben S. 269). — „Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunsch u. s. w.“ Die Hauptstelle zur Charakteristik der dämonischen Natur Wallensteins. Es erfüllt sich, was Illo (P. III, 1) gesagt hatte: „Die Wahl ist's, was ihm schwer wird; drängt die Not, dann kommt ihm seine Stärke, seine Klarheit“; aber es erfüllt sich in anderer Weise, als jener es gemeint hatte. Die dämonischen Tiefen seiner Natur regen sich, die Klarheit seines sittlichen Urteils verdunkelnd. Es ist die Kehrseite jener Tiefe, welche Max (P. I, 4) an Wallenstein gerühmt hatte, als eine, die nur die flachen Geister schrecke; sie offenbart sich nun auch ihm in ihrer schreckenden Gestalt, und die frühere Entschuldigung des Vaters, daß sich niemand rein zu halten vermöge in den Wirren des Lebens, findet hier in Wallenstein selbst, und zwar mit frevlen Worten eine Rechtfertigung (s. oben S. 265), die freilich auch zu einer Selbstverurteilung wird. — „Nicht ohne Opfer macht man sich geneigt“; er ahnt noch nicht die Größe der Opfer, die er bringen soll (tragische Ironie). — „Schick' mich nach Wien u. s. w.“ Vergl. Hallwich in der Allg. deutsch. Biogr., Bd. VIII, S. 327: „Am 18. Februar sandte Wallenstein seinen Vetter Max nach Wien, um, wenn dies noch irgend erreichbar, eine Versöhnung anzubahnen.“ — „Geh' vom Schauplatz. Du kannst's mit Glanze; thu's mit Unschuld auch.“ Ein Wort ebenso voll tragischer Ironie wie das der Herzogin Picc. II, 2, s. oben S. 233.[1]) — „Ich begleite dich, mein Schicksal trenn' ich nimmer von dem deinen.“ Max ist zu dem äußersten Opfer bereit, den Kaiser für Wallenstein aufzugeben; nur eines Verrates ist er nicht fähig; um so jäher der Umschlag (Peripetie) in seinem Gemüt, wenn selbst solches Opfer Wallenstein nicht mehr zu retten vermag. — „Was thu' ich Schlimmeres, als jener Cäsar that? . . . Gieb mir sein Glück u. s. w.“ Erinnerung an das bekannte Wort, welches Cäsar zu dem Bootsführer sprach, der ihn von Dyrrhachium nach der italischen Küste übersetzen sollte: „Fürchte dich nicht! Du fährst den Cäsar und mit ihm sein Glück“ (Plut. Cäsar K. 38); vergl. das Wort des ersten Jägers im Lager Sz. 6: „er (Wallenstein) bannet das Glück; es muß ihm stehen“; und Buttlers in P. IV, 4: „auch Wallenstein ist der Fortuna Kind.“ (Ähnlich glaubten Karl V., Cromwell, Napoleon an ihren Stern.)

---

[1]) Das ähnliche Motiv findet sich in Sophokl. Ajas in der Aufforderung des Chors. V. 194 ff.

Sz. 3. Die Entwickelung der Dinge selbst scheint zu eilen (vergl. oben S. 285), um die Umkehr Wallensteins unmöglich zu machen (Wrangels eiliges Verschwinden[1]). Aber auch die letzte Möglichkeit der Rettung durch die Festhaltung Octavios wird nicht benutzt, sondern Wallenstein selbst giebt zu seinem eigenen Verderben diesem die Waffen in die Hand und zugleich die Möglichkeit, unmittelbar unter den Augen des Gegners den Untergang desselben zu betreiben. Schuld daran ist die Verblendung Wallensteins, der „blind ist mit seinen sehenden Augen", in dämonischer Sicherheit einem Nachtwandler gleich am Rande des Abgrundes wandelt, dessen Verblendung wächst mit dem Wachsen der Gefahr.[2]) Die geistige Souveränität einer seherischen Kraft und eines fatalistischen Glaubens in Wallenstein, die in ihrer Übergröße zur Kurzsichtigkeit wird, wird unmittelbar neben die geistige Souveränität Octavios gestellt, der sein Ziel unbeirrt im Auge, in kaltblütiger verwegener Sicherheit alle Umstände überschaut, abmißt, berechnet und demgemäß auch handelt. Jenes unlösliche Zusammengehen höchster seherischer Kraft mit höchster Kurzsichtigkeit macht die Lage Wallensteins aber auch zu einer echt tragischen.[3]) Das Tragische darin wird deutlicher noch, wenn wir auf die hier zur Anschauung gebrachte unlösliche Verschlingung von Treue und Verrat achten. Wallenstein ergiebt sich in fast rührender Weise der Treue gegen Octavio, seinen Lebensretter, in dem Augenblicke, wo seine Seele sonst ganz von Gedanken des Verrats gegen den Kaiser erfüllt ist, und er erfährt den Verrat von seiten gerade dessen, dem er selbst die Treue unbedingt zu halten gewillt ist.[4])

Einzelnes. „Du wirst mir meinen Glauben nicht erschüttern, der auf die tiefste Wissenschaft sich baut. Lügt er, dann ist die ganze Sternkunst Lüge." Es ist tragische Ironie, daß der Glaube ihn gerade in dem Augenblick betrügt, wo er ihn am höchsten stellt, und wo er seiner schirmenden Kraft, wenn eine solche in ihm vorhanden ist, am dringendsten bedürftig wäre; es ist weiter tragische Ironie, daß sein eigner Mund unbewußt schon hier die ganze Sternenkunst der Lüge zeiht. — „Es

---

[1]) „Wo ist der Wrangel?" eine Frage, in der der Vorsatz, die geschlossene Übereinkunft zu widerrufen, verborgen liegt. Vergl. Bulthaupt a. a. O. S. 259.

[2]) Vergl. das ähnliche Motiv in Goethes Egmont, Bd. I des Wegweisers S. 274, 305 ff., 308.

[3]) „In diesem Glauben an sich und seine Sterne, an die naturgesetzliche elementare Bedeutung seiner eigenen Sendung, in diesem inspiriertem Blick in die Zusammenhänge des Weltganzen, in welche auch des Einzelnen Wille und Geschick verflochten sind: darin liegt W.s Stärke und Größe, die Macht und Wucht seiner alles mit sich fortreißenden Persönlichkeit. Ebendarin liegt aber auch seine tragische Verblendung, die ihn unwiderruflich hinunterreißt in seinen Sturz. Er glaubt weiter zu sehen und tiefer zu blicken als Andere und sieht auch in der That weiter und tiefer — und dennoch hat Illo recht, furchtbar recht, wenn er ihm sagt:

„O du bist blind mit deinen sehenden Augen!"

(Weitbrecht, Sch. in seinen Dramen, S. 172 f.).

[4]) „Den möcht' ich wissen, der der Treuste mir von allen ist, die dieses Lager einschließt."

giebt im Menschenleben Augenblicke, wo er dem Weltgeist näher ist als sonst u. s. w." Dieser ganze Abschnitt ist ein Meisterstück einer in sich geschlossenen poetischen Erzählung mit feierlichem Eingang, groß durchgeführter und — auch durch Monolog und Dialog — dramatisch bewegter Entwickelung. Den Inhalt der Erzählung bildet eine Vision mit der besonderen Eigentümlichkeit, daß dem die Erfüllung fordernden Ende derselben unmittelbar die Verwirklichung entgegenkommt. Man achte auf die kunstvolle Verwendung zunächst überhaupt der Arten des geistigen und visionären Sehens: „ich sah gedankenvoll hinaus in die Ebene"; „mein ganzes Leben ging in diesem Augenblick an meinem inneren Gesicht vorüber"; „mein ahnungsvoller Geist knüpfte die fernste Zukunft an des nächsten Morgen Schicksal"; „mitten in die Schlacht ward ich geführt im Geist" — sodann auf die Verwendung von Vision und Traumgesicht, das selbst als eine Art Vision gefaßt werden kann[1]), endlich auf die Verknüpfung der sich ergänzenden Traumgesichte verschiedener Personen, Wallensteins und Octavios. Alles dies aber dient doch nur dazu, die höchste Kraft des inneren Schauens zu zeigen, welche meint, dem Weltgeist unmittelbar nahe kommen und über die Schranken des Erdenlebens und Erdengeistes hinaus unmittelbar in das geheimnisvolle Walten des Schicksals einen Blick thun zu können.[2]) Dazu glaubt Wallenstein aber sich mehr als andere Sterbliche befähigt nach seiner dämonischen Natur, kraft deren er zu den tiefsten Quellen hinabzusteigen gewohnt ist, und welcher sich die mit fester unabänderlicher Naturnotwendigkeit waltenden Gesetze der inneren Welt des menschlichen Mikrokosmos erschlossen haben. Wiederum ein unmittelbares Zusammengehen von dämonischer Geistesgröße und kurzsichtiger Beschränktheit. Derselbe Wallenstein, der hier in Bezug auf Octavio erklärt: „hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln", hat unmittelbar vorher gerade über dieses Menschen Kern in unbegreiflicher Verblendung sich getäuscht. Zur Ergänzung des ganzen Berichtes Wallensteins vergl. den Bericht Octavios (Picc. I, 3); derselbe nimmt uns mehr für Wallenstein als für Octavio ein. — „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag, und Roß und Reiter sah ich niemals wieder." Nach älteren Berichten von der Lützener Schlacht wurde im besonderen einem „Herrn Grafen Berchtolden von Waldstein großes Lob zugeeignet". Er wird unter den Verwundeten mit aufgezählt. „Immer an der Spitze seiner Truppe," heißt es, „hatte dieser junge Kavalier mit äußerstem Mut ausgehalten, bis er am Ende eine Musketenkugel in den Schenkel erhielt." — Zur ganzen Warnung Terzkys und Illos vergl. Hallwich in der Allgem. deutschen Biographie Bd. XXVI, S. 100: „Ein sonst sehr unterrichteter Zeitgenosse weiß zu erzählen, es habe Wallenstein, vom Grafen Terzka, seinem Schwager, ermahnt, dem ihm verdächtigen Piccolomini nicht allzuviel Vertrauen zu schenken, mit der

[1]) So vom Sokrates im Platonischen Phädon.

[2]) „Gieb mir ein Zeichen, Schicksal!"

Beruhigung geantwortet, es sei unmöglich, daß Piccolomini an ihm zum Verräter werde; denn „er habe in dessen Nativität eine derartige totale Übereinstimmung der Genien, der Planeten und ihrer Einflüsse mit seiner eignen entdeckt, daß es den Anschein gehabt, als wäre beider Horoskop nur einer einzigen Person gestellt gewesen".

Das Kernstück (Sz. 4—6).

Sz. 4. Vorbereitung auf „das große Spiel", in welchem es gilt, „den Mächtigen in seines Heeres Mitte, umringt von seinen Tausenden, zu entwaffnen" (Picc. V, 1). Es soll uns die ganze Größe der Gefahr zum Bewußtsein gebracht werden, aber auch die Geistesgröße Octavios, welche vorschauend alle Möglichkeiten in Rechnung stellt (ein Bild der Erhabenheit des Willens). — Das Motiv dieser Szene erinnert an Fiesco IV, 1 ff.; auch dort wird die Treue und Zuverlässigkeit der Deutschen gerühmt.

Sz. 5 und 6. Sie sind Gegenstück zu I, Sz. 5 (Wallenstein und Wrangel), nämlich die Gegenhandlung der kaiserlichen Partei gegen den dort von Wallenstein mit den Schweden abgeschlossenen Verrat. Die Sz. 5 und 6 sind aber auch Gegenstück zur Gesamtheit der früheren Szenen, die uns zeigten, wie Wallenstein sich dem Wahn hingegeben hat, sich leichter Hand der unbedingten Treue seiner Generale versichern zu können durch Vermittlung eines Illo und Terzky (I, 6), und wie diese dann auf eigene Hand mit plumpem Trug vorgegangen waren, des Oberfeldherrn Auftrag zu erfüllen, aber nach ihrem Sinne und in der Absicht, nach ihrem Willen den seinigen zu lenken. Im Gegensatz dazu handelt Octavio hier völlig allein und selbständig, rasch und entschieden, offen und gerade, wenn auch die Wege verschieden bemessend nach den Charakteren, die er vor sich hat.

Sz. 5. Der charakterlose Isolani, den Wallenstein sich eingebildet hatte, nach Leib und Seele sein nennen zu können, seit er ihm die Pharobank wieder aufgerichtet (Picc. II, 6), und der seine darauf gegründete Treue geschwätzig auf der Zunge trägt, wird durch ein entschiedenes Wort, eine gebieterische Forderung, das Vollgewicht des kaiserlichen offenen Briefes, die Forderung, zwischen Verrat oder Treue dem Kaiser gegenüber zu wählen, in kürzester Frist dahin gebracht, sich willenlos zu unterwerfen, diese Unterwerfung durch eine That des unbedingten Gehorsams zu bekräftigen[1]) und für das Vergangene demütig Verzeihung zu erbitten. — Das Hauptmotiv Treue und Verrat wird mehr und mehr zum leitenden.

Einzelnes. Die Wirkung des kaiserlichen Schriftstücks (s. oben S. 265) und seine Autorität hebt die Wirkung des früheren Schriftstücks (Revers) auf, zumal Isolani selbst die verbindliche Kraft des letzteren, „des abgestohlenen", als bestritten bezeichnet hatte. — „Verrat — mein Gott — wer spricht denn von Verrat?" Selbst sittlich so bedenkliche Naturen wie Isolani werden durch die Anklage eines Verrats, der

---

[1]) „Heut Nacht in aller Stille brecht ihr auf mit allen leichten Truppen u. s. w."

Hochverrat ist, in ihrem Gewissen aufgerührt und geschreckt. — Zu Frauenberg ist der Versammlungsplatz; er ist Schauplatz der unsichtbaren Gegenhandlung (s. oben S. 286). Die Ausführung des Befehls wird III, 5 berichtet.

Sz. 6. Sie ist noch im besonderen ein Gegenstück zu Sz. IV, 4 der Piccolomini und zugleich Ergänzung derselben. Dort hat Buttler andeutend gestanden, daß gekränktes Ehrgefühl und Rache ihn bestimme, „den langgewohnten Ehrenpfad zu verlassen“, um seine dem Kaiser bisher bewahrte Treue, die ihm keine feile Ware ist, fortan dem Fürsten zu unbedingter Verfügung zu stellen. Die Aufgabe ist für Octavio hier ungleich schwerer, als in Sz. 5, ja äußerlich gefährlich: er steht einer charaktervollen, ihm geistig ebenbürtigen Persönlichkeit gegenüber, die nicht nur umgewandelt, sondern auch an Octavios Stelle das Haupt der weiteren Gegenhandlung werden soll, wenn dieser Pilsen verlassen haben wird. — Der Gang seines Verfahrens. Im Eingang ein vorsichtiges Tasten. Anknüpfung an die frühere Bewegung in IV, 6; sodann, wie es der Geradheit des Charakters Buttlers entspricht, ein offenes Aufdecken des Zieles, das er verfolgt. Anknüpfung an die Verhandlungen des Grafen Gallas mit Buttler (Picc. I, 1), welche Octavio bekannt sind. Kurze Charakteristik der Lage: der Verrat ist vollzogen; die Dinge vollziehen sich eilenden Flugs[1]), aber auch die unsichtbare Gegenhandlung schreitet raschen Zuges vor. Träger derselben ist Octavio und sein Schriftstück. Endlich wird in wohlberechnetem Übergang und in planmäßiger Führung allmählich die Intrigue Wallensteins aufgedeckt, das verräterische und schimpfliche „Spiel“, das dieser mit Buttler, seiner Selbständigkeit, seiner Ehre trieb in der Absicht, die dem Kaiser bewahrte Treue desselben in Haß und Rache umzuwandeln. Ein Schriftstück, das fünfte in der oben S. 238, 66 bez. Reihe, der eigene Brief Wallensteins, führt den urkundlichen Beweis für den schändlichen Verrat desselben.[2]) Die kaiserliche Gnade tritt vergebend ins

---

[1]) „Nach Prag und Eger reiten schon die Boten,
Und morgen will er zu dem Feind uns führen.“
Vergl. oben S. 285.

[2]) Auf die neuerdings viel erörterte Frage der Echtheit des „Buttlerbriefes“ hat der Unterricht nicht weiter einzugehen, als es die sich etwa regenden Bedenken der Schüler erfordern. Daß Schiller ihn als echt angesehen wissen wollte, geht wohl aus einer später wieder gestrichenen Stelle des Manuskriptes der Piccolomini hervor; Picc. II, 6, wo Wallenstein Illo nach der Stimmung der verschiedenen Obersten fragt, stand noch die Frage: „Und Buttler der Dragoner?“ Darauf erwiderte:
Illo: „Was hast du mit dem stillen Mann gemacht?
Der kommt hierher, ganz Ernst für dich und Eifer.“
Wallenstein: „Er ist der unsere, und ich weiß darum.“
(Nach Bellermann a. a. O. S. 90.) Die Annahme einer Fälschung des Briefes durch Octavio begründet eingehend A. Sütterlin, Der Buttlerbrief in Schillers Wallenstein, Ztschr. f. d. deutschen Unterricht, 1899, S. 119 ff.; daselbst auch weitere Litteraturhinweise. Vgl. auch das Urteil K. Werders a. a. O. S. 102: „Solche Annahme (der Fälschung) wäre abgeschmackt — denn in diesem Falle käme Wallenstein durch eine infame und nichtsnutzige Intrigue um, und das Ding wäre schäbig, kläglich und jammervoll, statt groß und furchtbar.“

Mittel; ja sie häuft feurige Kohlen auf das Haupt Buttlers und giebt dem in seiner Ehre Vernichteten die Ehre wieder. Damit ist die innere Wandlung vollzogen, ein jäher Umschlag der Treue, die soeben noch Wallenstein gehörte, in glühenden Haß und Rache gegen diesen. Ein Ehrenwort aus dem neu gewonnenen Besitz der Ehre und mit dem festen Vorsatz sich zu rächen gegeben, wird nun zu einem verhängnisvoll wirkenden Mittel, den Untergang Wallensteins herbeizuführen. Es beginnt eine neue besondere Tragödie: „Buttlers Rache“ innerhalb der großen Wallenstein-Tragödie. Den katastrophischen Ausgang dieser besonderen Tragödie bezeichnen die Worte Buttlers IV, 6: „Wort muß ich halten, führ's, wohin es will!“ und IV, 8: „Er möchte leben. Doch meines Wortes Ehre muß ich lösen, und sterben muß er, oder ... ich bin entehrt.“ Buttler wird nicht nur zum gefährlichsten Gegner Wallensteins, sondern auch zu einem ähnlichen Gegenbild seiner Persönlichkeit, nur mit einfacheren Linien und in beschränkterer Sphäre. Eines jedoch hat Buttler vor Wallenstein voraus, die Entschiedenheit rückhaltlosesten Vorgehens, dem Wallenstein selbst als Opfer unterliegen wird. Diese leidenschaftliche Energie nicht gemäßigt, sondern verschärft zu haben, ist Octavios Schuld, die einst ihn richten wird.[1]) Wallenstein selbst aber ist es — nicht des Kaisers Befehl, noch höfische Intrigue —, der sich hier in der Dichtung den Untergang bereitet, und wörtlich geht in Erfüllung, wenn auch in einem anderen Sinne, was er im monologischen Schlußwort des I. Aufzugs prophezeit hatte: „Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl auch schon für meine Brust geschliffen ist.“ — Die Szene giebt die wichtigsten Ergänzungen zur Charakteristik Buttlers (vergl. die früheren Stellen 221, 23) und lehrt auch ihn als eine dämonische Natur kennen; sie ist nicht von der Tiefe eines Übermenschen, wie Wallenstein; das Dämonische in ihm ist, wie in der Gräfin Terzky, das Dämonische einer leidenschaftlichen Natur, aber die Leidenschaft ist hier von ungleich größerer Stärke, Tiefe und auch Berechtigung (vergl. oben S. 280).

Einzelnes. Der „Grafentitel“. Was der Dichter zu einer Erfahrung Buttlers macht, berichtet — irrtümlich — der Geschichtschreiber Schiller von Illo, s. oben S. 220. Es leuchtet ein, wie glücklich diese dichterische Veränderung und Erfindung ist, welche den auch nach dem geschichtlichen Hergang an der Ermordung Wallensteins hervorragend beteiligten Buttler zu einer der bedeutendsten Charakterrollen macht und seine That zu einem Ergebnis der inhaltreichsten psychologischen Kämpfe und Wandlungen. — „Der Herkunft Schmach“ vergl. Lager Sz. 7 und Picc. IV, 4, sodann zur Berichtigung die geschichtliche Thatsache oben S. 221. — Das neue Schriftstück, der Brief Wallensteins, zerstört die Wirkung der früheren, in welchen Wallenstein seine Sicherheit fand (Promemoria und Revers). Schriftstücke gegen Schriftstücke werden als Träger von

[1]) V, 11 Buttler von Octavio: „Ihr habt den Pfeil geschärft; ich hab' ihn abgedrückt.“

Handlung und Gegenhandlung verwendet. — Zur Schenkung des Regiments vergl. oben Picc. I, 1; in Wirklichkeit erhielt Buttler das Regiment, welches er bereits befehligt hatte, als Inhaber zur Belohnung für die That von Eger zugleich mit der Erhebung in den Grafenstand (vergl. oben S. 221). — „Folgt mir nach Frauenberg"; eine stets wiederkehrende Losung. — Das Billet Isolanis zum Schluß bezeugt von neuem den Zug eiliger Entwickelung der Handlung, der durch diesen ganzen Aufzug geht; s. oben S. 285.

Ausgangsszene. Sz. 7.

Max und Octavio. Gegenstück zu Sz. 2 (Max und Wallenstein) und Abschluß der Szenen des V. Aufzugs der Piccolomini und damit auch der Durchführung des großen Hauptmotivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn. So greift das Hauptmotiv des Dramas „Die Piccolomini" in das andere „Wallensteins Tod" hinüber: es kommt zu einem Scheiden von Vater und Sohn auf Nimmerwiedersehen. Noch einmal gelangt die volle Schärfe der Disharmonie zwischen beiden und die verhängnisvolle Tragweite des ganzen Konflikts zum Ausdruck[1]); dann schließt das Drama mit einem versöhnenden Accord; das rein Menschliche triumphiert über den Geist der Entfremdung, den die Händel der Welt in das Verhältnis von Vater und Sohn hineingetragen hatten, und in unsere Besorgnis (Furcht) für das Schicksal beider mischt sich das volle Mitleid mit ihrem Geschick, weil wir auch in der Natur Octavios ein Maß geistigen und sittlichen Adels gewahren, weil der Standpunkt eines jeden von beiden ein starkes Recht unter den Füßen hat, und weil beide hineinverstrickt in den unseligen Zwang der sie umgebenden Verhältnisse ein Opfer zu bringen bestimmt sind: der eine sich selbst, der andere das Leben des Sohnes, der ihm das Liebste ist auf Erden. Aber da auch das Maß der Schuld Octavios ein großes ist, und da sein Erscheinen zum Schluß des Dramas keinen genügenden Raum läßt, ihn zu richten, wenn dort der volle Eindruck der erschütternden Katastrophe erhalten bleiben sollte, so nimmt er hier sein Gericht vorweg. Aus dem Munde des eigenen Sohnes in letzter Abschiedsstunde soll er hier seine Verurteilung vernehmen, das strenge Urteil über die „unselige Falschheit", den schmerzlichen Vorwurf, daß er „steige durch Wallensteins Fall"; und je vernehmlicher auch aus solcher Anklage noch die Stimme kindlicher Liebe und eines Herzens heraustönt, das blutet an dem Riß, der es wie zuvor vom Herzen des Freundes, so nun auch von dem des Vaters trennt[2]), desto tiefer wird sich diese Anklage in die Seele des Vaters senken und fortan sein Leben hindurch darin haften: eine Strafe schwerster Art, deren volles Gewicht Octavio

[1]) „Wenn das Entsetzliche mich trifft, ... dann soll die Welt das Schauderhafte sehen, und von des Vaters Blute triefen soll des Sohnes Stahl im gräßlichen Gefechte."

[2]) „Weh mir! ich habe die Natur verändert. Wie kommt der Argwohn in die freie Seele? Vertrauen, Glaube, Hoffnung ist dahin u. s. w."

zum Schluß in der einen das tiefste Leid verratenden Klage zum Ausdruck bringt (V, 12): „Auch mein Haus ist verödet." — Max selbst aber, weil er in die Mitte gestellt zwischen beide Wege der Schuld, der Stimme des eigenen Herzens auch weiterhin zu folgen gewillt[1]) und zu bleiben entschlossen ist, wird in die tragische Verstrickung der ihn umgebenden Verhältnisse noch tiefer hineingezogen werden, das Furchtbare dieser Lage noch schmerzlicher an sich erfahren; er wird erleben, daß auch seine Liebe, „der einzig reine Ort, der unentweihte in der Menschlichkeit", und daß auch die Geliebte, welche seine „Seele von gräßlich wütender Verzweiflung retten, den Schmerz des Todes mit sanften Trostesworten klagend lösen" sollte, mit in den verhängnisvollen Kampf hineingezogen und sich selbst als Opfer darzubringen gezwungen werden wird. (Vorbereitung auf die entscheidende Bedeutung, welche das Liebesverhältnis zwischen Max und Thekla in Aufzug III gewinnen wird.)

Einzelnes. „Du steigst durch seinen Fall." Ranke von Aldringer und Piccolomini: Wallensteins Sturz schloß ihr Emporkommen in sich ein." — „Max, in des Kaisers Namen folge mir!" Auf den glänzenden Sieg geistiger Überlegenheit und berechnender Klugheit, welchen Octavio soeben über Isolani und Buttler erfochten hatte, folgt eine demütigende Niederlage; dem reinen Seelenadel des eigenen Sohnes gegenüber ist die Kunst weltkluger Überredung machtlos. Er geht allein nach Frauenberg. — Die Hinweisung, daß die Pappenheimer, „dem Eide treu, lieber tapfer streitend fallen werden, als von dem Führer weichen und der Ehre", wird zu einer unbewußten Prophezeiung: das Wort erfüllt sich, wenn auch anders, als Octavio es ahnt, s. unten zu III, 23. — Zu dem versöhnenden Abschluß des großen Themas: Konflikt zwischen Vater und Sohn vergl. den Schluß von Kabale und Liebe.

Rückblick auf den ganzen Aufzug. Derselbe hat gebracht: den Abschluß in der Durchführung des großen Hauptmotivs: Konflikt zwischen Vater und Sohn, Octavio und Max (s. oben S. 293); die Grundlegung zu einem anderen Konflikt verwandter Art, der sofort an die Stelle des ersteren tritt: Konflikt zwischen Max und Wallenstein, welchen der erstere als seinen zweiten Vater verehrt — zweimal soll Max in blutender Seele den Schmerz solcher Trennung an sich erfahren — die Grundlegung ferner zu dem neuen Drama „Buttlers Rache" (s. oben S. 292); die Grundlegung endlich zu dem Motiv: Wandlung des aktiven Heldentums Wallensteins in ein passives, welche der folgende Aufzug zur Entwickelung bringen wird. Im Zusammenhang damit steht, daß nach Octavios Abschied an dessen Stelle zwei neue Gegner für Wallenstein erstehen: 1. Max, dabei der Ausblick auf eine noch zweifelhafte Entscheidung; 2. Buttler, dabei der Ausblick auf eine

---

[1]) „Dem Herzen folg' ich; denn ich darf ihm trauen."

. . . .

„Du hast des Herzens Stimme nicht bezwungen;
So wenig wird der Herzog es vermögen."

sichere, für Wallenstein unheilvolle Entwickelung. Endlich bringt der Aufzug wesentlich neue Beiträge zur Charakteristik Buttlers (s. oben S. 292), sowie zur Charakteristik der dämonischen Natur Wallensteins (vergl. S. 287).

III. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Die große und auf den ersten Blick verwirrende Fülle von Szenen dieses Aufzugs macht es hier mehr noch als sonst notwendig, sich durch eine Gesamtübersicht eine erste Gesamtauffassung (Totalauffassung) zu verschaffen. Man gewinnt dieselbe am leichtesten, wenn man vom Ausgang und seinem Ergebnis aus rückwärts schreitet. Der Ausgang zeigt uns anscheinend die völlige Verlassenheit Wallensteins und die Verwandlung seines aktiven Heldentums in ein passives. Diese Wandlung, eine einzige große Peripetie, erfolgt durch eine Reihe sich steigernder Schicksalsschläge, welche durch einzelne, anscheinend neue Hoffnung erweckende Zwischenfälle (retardierende Momente) eine Zeitlang aufgehalten werden, um dann nur um so vernichtender auf Wallensteins Haupt herabzufallen. Der Ausgang ist katastrophischer Art nicht nur für Wallenstein, sondern auch für Max, der in diesem Aufzug zu Wallensteins großem Rivalen wird, auch nicht nur für das Motiv Max und Wallenstein, sondern auch für die anderen: Max und Thekla, Wallenstein und Thekla, d. h. Vater und Tochter, während das Drama „Buttlers Rache" (s. oben S. 292), zu welchem der vorige Aufzug die Exposition gegeben hatte, in das erste Stadium seiner Entwickelung eintritt. Danach wird es nun auch leicht, die organische Gliederung innerhalb der reichen Szenenfülle aufzudecken. Zunächst erkennt man, daß sich der Aufzug in zwei kleinere, an Szenenzahl fast gleiche Halbakte zerlegen läßt, die schon durch den Schauplatz der Handlung unterschieden sind: A. Sz. 1—12 im Saal bei der Herzogin von Friedland; B. Sz. 13—23 im großen Saal beim Herzog. Innerhalb des ersten Halbaktes (A) heben sich als ein Kernstück deutlich heraus die Szenen 5—10: erste Reihe von unmittelbar und sich steigernd auf einander folgenden Unglücksschlägen für Wallenstein; sie haben die Wirkung, daß Wallenstein im Vollgefühl seiner Kraft sich darüber erhebt zu einem neuen (passiven) Heldentum. Dieses Kernstück wird eingerahmt von zwei Szenengruppen: Sz. 1—4 und Sz. 11 und 12, welche Familienszenen genannt werden können. Von diesen Gruppen bereitet die erste der Stimmung nach auf die kommenden Schicksalsschläge vor; die zweite zeigt die Wirkung, welche jene Schläge auf den nächsten Kreis des Wallensteinschen Hauses hervorbringen. — Der zweite große Halbakt (B) bringt in neuer Steigerung eine Folge neuer Unglücksschläge (Sz. 16, 19), bis zur Höhe in Sz. 20, 22 (Vernichtung der Autorität Wallensteins seinen eigenen Truppen gegenüber). Aber dazwischen liegen zwei große retardierende Momente: 1. das Erscheinen der Abordnung Pappenheimischer Kürassiere und die an dieses Erscheinen sich für Wallen-

stein knüpfenden Hoffnungen (Sz. 14 und 15); 2. das Erscheinen ihres Führers Max und ein letzter Versuch Wallensteins, diesen zu gewinnen (Sz. 18). Dazwischen liegt ferner als Nebenszene die Sz. 17, welche die Wirkung jener Schläge auf den Kreis der Familie Wallensteins darstellt und von dieser Seite her den Halbakt B mit dem Halbakte A verknüpft; sie liegt in einer Reihe mit den Sz. 1—4, 11 und 12 des Halbaktes A. Dazwischen liegt endlich noch die Sz. 21, anscheinend auch eine Nebenszene, eine Art Stillstand und einen Moment der Besinnung zu bezeichnen, in Wahrheit aber eine große Hauptszene, welche die Krise enthält zunächst in dem großen Motiv: Max und Thekla, aber durch ihr entscheidendes Eingreifen in die große Haupthandlung zugleich auch für diese zu einer Krise wird. Es bleiben dann übrig die Eingangsszene Sz. 13, zugleich Übergangsszene von dem I. zum II. Halbakt; endlich die Ausgangsszene Sz. 23, welche alle Hauptfäden der weiteren Handlung dieses Aufzugs in einem katastrophischen Abschluß zusammenfaßt.

So wird die Gliederung des ganzen Aufzugs sich folgendermaßen deutlich machen lassen:

I. Halbakt (A).
Sz. 1—12.
Kernstück.
I. Reihe von Schicksalsschlägen.
Sz. 5—10.

Eingangsszene.	Familienszenen.	Ausgangsszene.
Sz. 1—4.		Sz. 11 u. 12.

II. Halbakt (B).
Sz. 13—23.
Eingangsszene
Sz. 13.

1. Szenenreihe.			
II. Reihe von Schicksalsschlägen.	Sz. 16.	19.	20 u. 22.
2. Szenenreihe			
retardierende Momente.	Sz. 14. 15.	18.	
Nebenszene.	Sz. 17.		21. (Krise.)

Ausgangsszene
Sz. 23.

I. Halbakt (Sz. 1—12.)

Eingangsszenen (Sz. 1—4). Das zeitliche Verhältnis der Handlung zu der des voraufgehenden Aufzugs: ihr Beginn fällt auf den Vormittag des folgenden Tages. Die Familienszenen dieser Szenengruppe sind ein Gegenstück zu dem Idyll in Picc. II, 3. Die kommenden schicksalschweren Ereignisse werfen ihre Schatten vor sich her. Als auch diese Szenen einen Ansatz dazu machen wollen, in das Idyllische überzugehen (Sz. 4), wird dieser Versuch durch einen schrillen Mißton zerstört. Mittelpunkt der Handlung dieser Szenen ist Thekla. Sie soll

als ein Werkzeug der politischen Pläne der Gräfin Terzky (Sz. 1) und zur Befriedigung der ehrsüchtigen Absichten Wallensteins (Sz. 3) in die Verwickelung mit hineingezogen werden. (Vorbereitung auf die entscheidende Rolle, welche ihr in der herannahenden große Krise Sz. 21 zufallen wird, und auf die Weiterentwickelung des Dramas „Max und Thekla", das in diesem Aufzug sich mit der Handlung des Hauptdramas immer enger verschlingen soll.) Das Wesen des Konflikts, welcher innerhalb dieses Aufzugs in jenem besonderen Drama „Max und Thekla" gelöst werden soll, bezeichnen am treffendsten die Worte der Gräfin: „Max P. liebt euch; ihr könnt ihn unauflöslich an den Vater binden . . . . Seine Liebe soll seine Ehre ihm erklären . . . .; er soll dem Kaiser oder euch entsagen."

Zu Sz. 1 und 2. Die Szenen sind, wenn man auf die intrigante Einmischung der Gräfin sieht, Parallelszenen zu Picc. III, 3 und 8, wenn man auf den Inhalt der Enthüllungen achtet, die hier Thekla in Bezug auf die verhängnisvollen Schritte Wallensteins gemacht werden[1]), eine Parallele zu den ähnlichen Enthüllungen, die Picc. V, 1 Max, ihr Geliebter, aus dem Munde seines Vaters empfängt. Es ist bezeichnend für das Zusammengehen zarten, echt weiblichen Empfindens mit der klaren Entschiedenheit eines festen Willens in Thekla, daß einerseits ihr erster Gedanke bei der Schreckensnachricht und dann auch ihre weiteren Gedanken immer von neuem der Mutter gelten[2]), und daß sie anderseits von Anfang an darüber nicht im Zweifel ist, wie der „Entschluß" ausfallen wird, wenn es sich um die Ehre handelt.[3])

Zu Sz. 3. Zu den Wissenden tritt die Herzogin noch unwissend. Insofern stellt diese Szene einen Kontrast zur vorigen dar. Dies Verhältnis führt zu mehrfachen Wendungen voll tragischer Ironie; dahin gehört die Antwort der Gräfin Terzky: „So wird's nicht werden. Diesmal nicht. Dafür seid ruhig"; und die Prophezeiung der Mutter: „Du, mein Kind, hast deiner Mutter Schicksal nicht zu fürchten. Dir wird ein ruhigeres Los." Wir wissen, daß ein solches Los ihr wird, aber im Kloster. — Die Charakteristik Wallensteins aus dem Munde der eigenen Gattin wird zu einer besonders wertvollen Ergänzung, welche die Wandlung in seinem Wesen erklären hilft und diese auch menschlicher beurteilen lehrt. Die zusammenfassende Überschau, die in wehmütiger Rückerinnerung der schönen Anfangszeit seiner Ehrenlaufbahn und ihres Eheglücks gedenkt, die seit dem Unglückstage von Regensburg in ihm vollzogene innere Wandlung zeichnet und das Verhängnisvollste der ganzen Wendung darin findet, daß er „den dunklen Künsten" sein Herz zuwandte, „die keinen, der sie pflegte, noch beglückt" — hebt alles Wesentliche in seiner Doppelnatur und seiner aus ihr entspringenden inneren Entwickelung hervor, läßt

---

1) „Der Vater ist vom Kaiser abgefallen,
Steht im Begriff, sich zu dem Feind zu schlagen
Mit samt dem ganzen Heer —."

2) „O meine Mutter! . . . O jammervolle Mutter ꝛc. O meine Mutter! meine Mutter!"

3) „Entschluß! ist hier noch ein Entschluß?"

aber auch recht deutlich das poetische Motiv erkennen, das in der Verbindung der zarten, weich gestimmten und „schreckhaften"[1]) Natur dieses Weibes mit dem stahlharten Wesen des „unbeugsam unbezähmten Mannes" liegt. Auch in der Geschichte erscheint die Herzogin als ein durchaus edler, echt weiblicher Charakter, welche auf die Nachricht von dem unglücklichen Ende ihres Gemahls, die sie zu Bruck an der Leitha in Unterösterreich erreichte, „ihres Leids kein Ende wußte und um nichts anderes bat, als um ihres Gemahls Körper und um die Erlaubnis, ihn in der von ihm gestifteten Kartause begraben zu lassen."[2]) — Theklas Wort: „Es ist mir unerträglich, ihn zu sehen", kündigt die ganze Schwere des Konfliktes zwischen Vater und Tochter an, der nunmehr seiner Höhe entgegengeführt werden soll. Die ganze Szene aber ist Vorbereitung auf das Erscheinen Wallensteins in Sz. 4.

Zu Sz. 4. Ein Blick auf die Gliederung derselben zeigt vier Abschnitte: 1. politische Unterredung Wallensteins mit Illo; 2. Ansatz zu einer idyllischen Familienszene; 3. Wallensteins Pläne betreffend die Zukunft seiner Tochter; 4. seine Maßregeln zur Sicherung von Weib und Kind. Was diese Abschnitte zusammenhält, ist, daß sie alle Zeugnis ablegen von der steigenden Verblendung Wallensteins, sowohl von einer solchen, die nur in der Unkenntnis der Umstände, welche sich inzwischen zugetragen haben, ihren Grund hat — dahin gehört seine Verblendung Isolani und Buttler gegenüber —, als auch von derjenigen, die auf frevle Überhebung zurückgeht; sodann, daß alle jene Abschnitte der Vorbereitung auf den unmittelbar bevorstehenden Umschlag (Peripetie) dienen und damit gemeinsam ein wirksames Mittel des Kontrastes werden. Einen Kontrast stellen jene Glieder aber auch untereinander dar: das Idyll ist Kontrast zu der verhängnisschweren Lage, welcher Wallenstein entgegengeht, sowie zu der Stimmung, in welcher Thekla und die Herzogin nach Szene 1—3 sich befinden; die besorgten Maßregeln zum Schutz seiner Gattin und Tochter sind Kontrast zu den hochfahrenden Absichten Wallensteins betreffend die Zukunft der letzteren. — Zu 1. Die Treue Prags und die Treue Buttlers werden in Wallensteins Rechnung zu den großen Stützen seiner künftigen Macht; aber Buttler selbst wird es sein, der, selbst ein Verräter im geheimen, in tückischer Berechnung auch die andere Säule und mit dieser den ganzen Bau stürzt. — Wallenstein will sein Spiel mit den Truppen von Prag und Pilsen treiben und ahnt nicht, daß er selbst schon jetzt Gegenstand des geheimen Spiels eines Rache sinnenden Gegners ist. Auch liegt eine Ironie darin, daß er jetzt selbst auf eben die Macht des Beispiels und der Gewohnheit rechnet[3]), auf welche er früher (I, 4 Schl.)

---

[1]) „Ich bin so schreckhaft."

[2]) Nach J. Ed. Heß, Biographien und Autographen zu Schillers Wallenstein. Nach geschichtlichen Quellen bearbeitet. Jena 1859. S. 340. Ich bedauere, dieses Buch zu spät eingesehen zu haben. Im übrigen vergl. oben S. 232 Anm. 2.

[3]) „In solchen Fällen thut das Beispiel alles. Der Mensch ist ein nachahmendes Geschöpf" u. s. w.

so verächtlich herabgeschaut hatte (vergl. oben S. 273). Wie ironische Selbstverurteilung aber lauten die Worte Wallensteins: „Nicht jeder Stimme, find' ich, ist zu glauben, die warnend sich im Herzen läßt vernehmen. Uns zu berücken, borgt der Lügengeist nachahmend oft die Stimme von der Wahrheit ꝛc.“; denn es enthält dasjenige, was er im Hinblick auf seine frühere Beurteilung Buttlers als Blindheit bezeichnet, gerade die Wahrheit. — Zu 2. Thekla: „Der meine Mutter stürzt ins Grab!“ neue Steigerung in der innerlichen Loslösung der Tochter vom Vater und in der Schärfung des Konfliktes zwischen beiden. — Zu 3. Die höchste Überhebung Wallensteins unmittelbar vor dem Fall.[1]) Er verrät das innerste Motiv seines Handelns, die ungemessene Ehrsucht, und bekundet unmittelbar vor dem Augenblick, wo sein Wille schmählich scheitern soll, noch einmal die ganze Souveränität des Willens[2]) eines, der sich schon ein Souverän, nämlich im Besitz der Krone von Böhmen dünkt. Aber er wird zugleich unwahr gegen sich selbst und die bessere Natur in ihm, welche einst mit mehr Wahrheit von Max gesprochen hatte: „Wie das glückliche Gestirn des Morgens führst du die Lebenssonne mir herauf“ (Picc. II, 4). Die Steigerung seiner Vermessenheit wird besonders deutlich aus einer Vergleichung der hier gesprochenen Worte mit der ungleich bescheideneren Äußerung (Picc. II, 3): „Nicht für verloren acht' ich's, wenn ich's einst, in einen königlichen Schmuck verwandelt, um diese schöne Stirne flechten kann.“ Die Verblendung wird zu einer dämonischen Gewalt, aber in dem Sinne einer ungemessenen Leidenschaft, und ist so sehr seiner sonst so kühlen Überlegung Herr geworden, daß er in Gefahr ist, das Geheimnis seiner großen politischen Unternehmung zu verraten[3]); und doch hat die Äußerung dieser Verblendung auf uns nur die Wirkung tragischer Ironie, am meisten in dem Worte: „Und jetzt soll ich das thun, jetzt eben, da ich auf mein vollendet Werk den Kranz will setzen“, weil unmittelbar darauf kund wird, wie wenig „vollendet“ sein Werk ist, wie bedroht das Geschick der ihm nächsten und liebsten Angehörigen, also auch des Kleinods, das er nicht niedriger als um ein Königsscepter loszuschlagen gedenkt. Nach einer durch geschichtliche Zeugnisse nicht belegten Bemerkung A. Bierlingers in seiner Ausgabe von Wallensteins Tod hatte Wallenstein einen dänischen Prinzen Ulrich sich zum Eidam ausersehen, der nachher von einem Jäger Piccolominis meuchlings erschossen wurde. — Zu 4. Nur zögernd und stückweise schreitet Wallenstein in der Aufdeckung der drohenden Lage vor, und wagt der Gattin doch nicht einmal die volle Wahrheit zu gestehen, eine Bezeugung seiner Schwäche, welche im denkbar schroffsten Kontrast zur voraufgehenden Sprache höchster Vermessenheit steht. — Der Reiseplan wurde geändert; s. unten Sz. 17. —

[1]) Herzogin: „O lieber Herzog! — Streben wir nicht allzuhoch hinauf, daß wir zu tief nicht fallen mögen.“

[2]) „Eine Krone will ich sehn auf ihrem Haupte oder will nicht leben ꝛc.“

[3]) „Alles — alles setz' ich dran, um sie recht groß zu machen — ja in der Minute, worin wir sprechen —“.

„Der Lauenburger“, Herzog Franz von Lauenburg, konnte als Typus eines unzuverlässigen, charakterlosen Parteigängers gelten.

Nach Art eines Codottiere hatte er wiederholt den Dienst gewechselt, anfänglich es mit den aufständischen Böhmen gehalten, dann kaiserliche Dienste genommen, diese 1631 verlassen und den Schweden sich angeschlossen. Hier war er nächster Augenzeuge des Todes Gustav Adolfs in der Schlacht bei Lützen geworden. Er hatte wie schon in seinen früheren Stellungen mit den Gegenparteien, so auch zuletzt als Feldherr der Schweden mit Wallenstein geheime Verbindung unterhalten.

Nach dem Tode Wallensteins geriet er in die Gefangenschaft der Kaiserlichen und wurde des Verrats angeklagt, schließlich aber freigelassen. Er nahm später noch einmal Kriegsdienste im Heere des Kaisers, kämpfte gegen die Schweden vor Schweidnitz und starb an den hier empfangenen schweren Wunden im Jahre 1642.

Szenengruppe von Sz. 5—10.
Das Kernstück.

Die Szenengruppe enthält eine einzige große Peripetie, aber in planvollem Aufbau: drei in deutlicher Steigerung aufeinander folgende Botschaften von schweren Schicksalsschlägen: die Kunde von dem Abfall Isolanis und sechs anderer Feldherren (Sz. 5 u. 6), die Nachricht von dem Verrat Octavios (Sz. 8), die Botschaft von dem Verlust Prags und dem Abfall der meisten Regimenter (Sz. 10); dazwischen liegen zwei Momente der Besinnung in Sz. 7 und 9; endlich folgt ein abschließendes Wort Wallensteins, ein Ausdruck seiner sittlichen Erhebung über die ihn mit Vernichtung bedrohenden Schläge (Sz. 10, Schl.).

Zu Sz. 5 und 6. Der erste Schlag. Die hier gegebene katalogische Aufzählung der abtrünnigen Generale: Isolani, Deodat, Marradas, Esterhazy, Götz, Colalto, Kaunitz ist Gegenstück zu der katalogischen Aufreihung in den Picc, I, 1, II, 6 (vergl. oben S. 219, 237). Der Feldherrnkreis und Feldherrntag ist gesprengt. Die Größe des Schlages wird durch die Wirkung der verhängnisvollen Kunde auf Terzky und Illo, sowie auf Wallenstein selbst am deutlichsten gezeichnet. Aber Buttler ist geblieben als feste Stütze[1]) (tragische Ironie. Vorbereitung auf Sz. 10). Die Art, wie hier Wallenstein zum Schl. von Sz. 6 der Gräfin Terzky seinen entschiedenen Willen kund thut, ganz wie oben Sz. I, 7, zeigt von neuem, wie wenig er von Natur angethan war, diesem Weibe sich unterzuordnen. — Zu den früheren Namen von Feldherren treten als Zuwachs neu hinzu: Kaunitz[2]) und Esterhazy.[3])

---

[1]) „Der hält dir fest.“

[2]) Rudolf, Graf v. Kaunitz, kaiserlicher Rat und Oberjägermeister im Königreich Böhmen, verheiratete sich später mit Wallensteins einziger Tochter; s. oben S. 233 Anm. 3.

[3]) Graf Nicolaus Esterhazy, hatte sich im Türkenkriege und im Feldzug gegen Bethlen Gabor ausgezeichnet, Palatin von Ungarn, genoß das besondere Vertrauen des Kaisers Ferdinand II.

Zu Sz. 7. Die Fensterschau verdoppelt Schauplatz und Handlung. Das Geheimnisvolle der ganzen Bewegung, deren Ursache niemand weiß, steigert die Erwartung auf die kommende Lösung, welche erst in Sz. 10 gebracht wird. Die weiteren Beobachtungen über die Haltung der Regimenter, die bedrohliche der Tiefenbacher, die gemessen zurückhaltende der Wallonen, d. h. Pappenheimer, künden die allgemeine Auflösung der Heeresmassen an, von deren festgeschlossenem Gefüge der Wachtmeister im Lager (Sz. 11) ein so anschauliches Bild entworfen hatte, und bereiten auf das Schauspiel völliger Auflösung in Sz. 10 vor. Aber noch halten Terzkys Regimenter fest; sie schwören sogar von neuem Treue. — Die Betrachtungen in dem Moment der Besinnung, welchen diese Szene darstellt, werden zu Anklagen Wallensteins teils indirekter Art — das Spiel, das er mit den Prager und Pilsener Truppen treiben wollte (s. oben) ist vereitelt — teils direkter Art: „Du gabst die Pferde selber ihm (dem Octavio) zur Flucht“; „Du hast dem Isolani allzu sehr getraut“. — Die negative Zeichnung vom Charakter Isolanis und die Äußerung, daß der „verdiene, betrogen sich zu sehen, der Herz gesucht bei dem Gedankenlosen“, bereiten die bittere Enttäuschung vor, welche sofort in der folgenden Szene die Entdeckung bringen wird, daß Wallenstein auch da betrogen sich sieht, wo er ein tiefbegründetes Recht zu haben meinte, ein Herz zu finden. — Das Bild von dem Schiff des Glückes, auf das Isolani seine Hoffnung geladen habe, wurde bereits II, 3 von Wallenstein in ähnlicher Weise gebraucht und zwar in der Beziehung auf alle seine Genossen mit einziger Ausnahme Octavios. — Die tiefgefurchten Stirnen“, denen Terzky sich noch weniger anvertrauen möchte als den glatten, beziehen sich auf Buttler; vergl. die ähnliche Äußerung Cäsars in Shakespeares Jul. Cäsar I, 2: „Beleibte Männer möcht' ich um mich sehen, mit glatten Köpfen, und die nachts gut schlafen. Der Cassius dort hat einen hohlen Blick. Er denkt zu viel: die Leute sind gefährlich.“

Zu Sz. 8. Octavios Abfall (der zweite Schlag) und seine Wirkung auf die Truppen, welche offen meutern, wie die Tiefenbacher, die dem Kaiser von jeher am treuesten gesinnt waren (vergl. oben S. 261), auf die acht Generale — außer den vorher (Sz. 5 und 6) genannten noch zwei: Montecuculi und Caraffa —, auf Wallenstein selbst, der innerlich völlig gebrochen scheint (Höhe der Peripetie).

Zu Sz. 9. Moment der Besinnung; sie wird hier zu einer inneren Wiederaufrichtung Wallensteins und seine Klage zu einem bezeichnenden Ausdruck seiner Größe und seiner Schwäche, seiner Rechtfertigung und der unwillkürlichen Selbstbezeugung seiner Schuld, von Wahrheit und von neuer Irrung. Es ist Größe und Adel, daß seine „Kunst“ nichts anderes sein will, als Aufdeckung der Wahrheit innerster Naturgesetze auch in dem Wesen des Menschen, und daß er an den Adel der Natur eines anderen glaubt, sich auch selbst eines Adels der Gesinnung bewußt ist gegenüber dem „schlechten Herzen“ Octavios; aber er hat zuvor anderen gegenüber selbst ein falsches Spiel gespielt, und die Worte, mit welchen er hier

Octavio verurteilt, erinnern an diejenigen, welche er sich selbst vergeblich vorhielt in dem inneren Kampf zwischen Treue und Verrat (I, 6). So wird seine Erfahrung hier zur Nemesis dafür, daß er der Versuchung dort nicht widerstanden hatte.

Zu Sz. 10. Unmittelbare Verknüpfung eines anscheinend retardierenden Momentes mit einem neuen Umschlag (Peripetie). Das Erscheinen Buttlers, des „Treuen", bringt anscheinend Trost und Hoffnung in das Herz Wallensteins und zugleich doch die Kunde von dem dritten großen Schlage. Die warme und immer neue Hervorhebung der Treue Buttlers, des tückischen Verräters, die beziehungsvolle Gegenüberstellung dieser angeblichen Treue und der Tücke Octavios, „des Heuchlers" wirken einen Doppelkontrast. Die Art der Ausführung aber wird zur wirksamsten Verwendung des Mittels der tragischen Ironie.[1]) Ein neues Schriftstück, ein Brief des Grafen Kinsky aus Prag, das sechste in der bekannten Reihe (vergl. oben S. 291), hat bereits entscheidend in die Handlung eingegriffen — es ist die Ursache der großen Bewegung im Lager geworden, vergl. oben zu Sz. 7 — und wird nun das Mittel, den dritten Schlag zu verkünden, der (eine Steigerung) als ein dreifacher sich erweist: Prag ist verloren. Alle Regimenter haben dem Kaiser neu gehuldigt. Terzky, Illo, Wallenstein sind geächtet. — Zu dem Abfall Prags vergl. Ranke, Kap. 14: „Die erste Entscheidung hierüber, ob das Ansehen des Generals der kaiserlichen Autorität werde die Wage halten können, erfolgte in Prag. Und auf die Hauptstadt des Landes kam, wie anderwärts, so auch hier das meiste an. Wallenstein rechnete auf die Garnison oder vielmehr — wie er denn von dem, was vorging, keine Kunde hatte — er zweifelte nicht, daß sie seinen Befehlen nachkommen würde ..... Aber bald ward man inne, wie die Sachen standen. Der Abfall von Prag war auch deshalb entscheidend, weil man das Heer in der Nähe zu versammeln und zu der großen Unterhandlung zu schreiten gedacht hatte. Terzky gab eine ungebärdige, wilde Ungeduld kund; Illo und Kinsky sah man gesenkten Hauptes stehen; sie wühlten mit ihren Stöcken in den Boden. Sie ermaßen die Tragweite des Vorgefallenen. Besonders behielt Wallenstein das Bewußtsein des sich vollziehenden Ereignisses. Er entließ den kaiserlichen Rat, der bei ihm war, um an den Friedensunterhandlungen teilzunehmen: denn davon konnte dort nicht weiter die Rede sein. „Ich hatte den Frieden in meiner Hand", sagte er dem Obersten Beck, den er noch einmal sah; noch verzweifelte er vielleicht nicht; nach einem Augenblick des Stillschweigens fügte er hinzu: „Gott ist gerecht."

Der Katalog der Regimenter hier ist Gegenstück zu der Aufzählung Buttlers Picc. I, 2, vergl. oben S. 228. Der Abfall der Regimenter bedeutet anscheinend völlige Vernichtung der Macht Wallensteins, die Acht

---

[1]) „Ich stützte mich auf ihn, wie ich auf deine treue Schulter jetzt mich stütze rc. .... Denn eben jetzt, da es (das Schicksal) des Heuchlers Tücke mir entlarvt, hat er ein treues Herz mir zugesendet."

die Vernichtung auch seiner Person. Das Spiel scheint aus zu sein (vergl. die Verwendung dieses Mittels bei Lessing, Bd. I des Wegweisers, S. 64, 70): da zeigt das abschließende Schlußwort Wallensteins, daß dieser Schlag ihn nicht so gebrochen hat, wie vorher die Kunde vom Verrat Octavios (Sz. 8 Schl.), daß vielmehr, was zuvor etwa von Schwachheit über ihn Herr geworden war, nun völlig verschwunden ist.

Obwohl äußerlich vernichtet, tritt er nun mit einem Schlage innerlich geheilt, mit freier Brust, hellem Geist, festem Willen und ganz sich selbst wiedergegeben in der Vollkraft einer Heldenpersönlichkeit und in dem Vollgefühl seiner Heldengröße den Schicksalsmächten entgegen. Diese innere Wandlung Wallensteins wird zu einem Hauptmotiv aus der Gattung der psychologischen Motive. — Das Spiel ist nur anscheinend aus, in Wahrheit beginnt es von neuem als ein letzter großer Kampf um Sein und Nichtsein. — „Notwendigkeit ist da"; das Wort Illos Picc. III, 1: „Die Wahl ist's, was ihm schwer wird; drängt die Not, dann kommt ihm seine Stärke, seine Klarheit", erfüllt sich, freilich in anderer Weise, als diese niederen Geister sich gedacht und geplant hatten (vergl. oben S. 248). Aus der Absicht verwegener Selbsthilfe ist die Notwendigkeit verzweifelter Notwehr geworden.

Ausgangsszenen (Sz. 11 und 12).

Sz. 11. Die Wirkung der drei Schicksalsschläge auf die Gräfin Terzky und Ankündigung der sie ereilenden Nemesis. Sie nimmt in ihrer „fürchterlichen Angst" voraus, was ihrer Ehrsucht als unerträgliches Los erscheinen mußte, und ihr Bekenntnis: „Ich trüg's nicht, so gesunken ihn zu sehen", bereitet uns langsam darauf vor, wie sie schließlich dem unerträglichen Geschick zu entrinnen suchen wird.

Sz. 12. Katastrophischer Ausgang dieses Halbaktes. Die Enthüllung des „schrecklichen Geheimnisses" vor der Herzogin. Diese Enthüllung faßt die Nachrichten von den drei Schlägen, welche vorher in Zwischenräumen aufeinander folgen, in eine erschütternde Botschaft und einen vernichtenden Schlag zusammen. Die klassische Fassung dieser Botschaft in ihrer alles sagenden Kürze erinnert an antike Muster derartiger Botenberichte; vergl. den Bericht des Antilochos an Achill, Ilias XVIII, 20, 21.

II. Halbakt.

Szene 13—23.

Eingangsszene (Sz. 13). Wallenstein im Harnisch, zum Zeichen, daß der große Waffengang begonnen hat. Monolog Wallensteins; er ist ein Seitenstück zu den beiden früheren Monologen dieses Dramas I, 4 und 7 Schl., aber nicht mehr Ausdruck der inneren Einkehr eines in schwerer Krise noch unsicher nach Klarheit suchenden (I, 4) oder der Rache Stahl erwartenden Gemüts (I, 7), sondern eines entschlossenen, festen und klaren Sinnes, einer ihrer schöpferischen Kraft sich vollbewußten Per-

sönlichkeit. Sie hat ein Recht so zu sprechen in Erinnerung an die früher anscheinend ähnliche Lage, und weil eine Wahrheit liegt in den stolzen Worten: „Innen im Marke lebt die schaffende Gewalt, die sprossend eine Welt aus sich geboren . . . . . noch fühl' ich mich derselbe, der ich war! Es ist der Geist, der sich den Körper baut" — aber trotzdem irrt er; wir empfinden deutlich den Unterschied zwischen dem Damals, wo es galt, auf seinen und des Kaisers Namen zu werben, und dem Jetzt, wo der Talisman des kaiserlichen Namens ihm fehlt, und uns klingt wie tragische Ironie das Schlußwort: „dem Kaiser Deutschland zu erobern". Er wird ohne ihn ein Schöpfungswort, das „in die hohlen Läger Menschen sammelt", nicht mehr aussprechen können. Terzkys Regimenter werden zu sehr schädlichen Freunden werden, vergl. Sz. 16, wo ihr Gebaren ihm vollends die Pappenheimer abwendig macht; „Buttlers wackere Scharen" werden Wallenstein niemals stützen, sondern sind schon jetzt heimlich bereit, ihn zu verderben; gerade der Umstand endlich, daß „ein Heer von 16 000 Schweden morgen zu ihm stoßen" soll, wird Anlaß für Buttler werden, den Verrat ins Werk zu setzen. — Die epische Haltung der Erzählung Wallensteins von seiner ersten großen Heereswerbung bekundet seine wiedergewonnene Ruhe. — „Morgen stößt ein Heer zu uns von 16 000 Schweden"; erstmalige Verwendung eines Wortes, welches im Aufzug IV und V als Äußerung verschiedener Personen in mannigfaltigen Wendungen fort und fort refrainartig wiederkehrt.

Sz. 14 und 15. 1. retardierendes Moment: die Abordnung der Pappenheimischen Kürassiere, welche Wallenstein hoffen darf noch zu gewinnen. Das Lager hat uns bereits mit ihnen bekannt gemacht; vgl. die erste Einführung derselben Sz. 11 und oben S. 212 ff. Ihr idealer Vertreter war der erste Kürassier und vornehmlich ihr Werk die Anregung zu dem Promemoria. Jetzt bereitet ihr Erscheinen auf das spätere ihres Führers Max (Sz. 18) vor. An Stelle der Absendung eines Schriftstücks tritt eine persönliche Abordnung. Man hätte als Sprecher derselben jenen ersten Kürassier erwarten können; doch jener hatte „seine Herkunft nie können erfahren" (Lager Sz. 11); dieser wird von Wallenstein als Mercy aus Brügge in Flandern wiedererkannt; auch wurden die Abgeordneten nicht gewählt, sondern „jedwede Fahne zog ihren Mann durchs Los". — Der Eingang ist wiederum ein Kabinettstück glücklicher Erfindung und feinster Durchführung: eine captatio benevolentiae Wallensteins, aber im großen Stil eines geborenen Feldherrn, der auch sonst seinen Soldaten persönlich näher zu treten liebt und versteht. Der kleine Irrtum Wallensteins betreffend die beiden Brüder Risbeck von Köln und die sofortige Berichtigung durch den Feldherrn selbst lassen das wunderbare Gedächtnis desselben, sowie seine Gabe die Gemüter zu gewinnen, nur noch deutlicher heraustreten. Was den Feldherrn und die Soldaten innerlich verbindet, sind die Erinnerungen an gemeinsame große Waffenthaten. Diese Thaten nach den damit verbundenen Einzelzügen machen die Träger dieser Abordnung zu charaktervollen Typen und zeigen, welche Helden diese

Truppe in sich schließt. Aber auch hierbei tritt der Riß, der durch die Reihen des Heeres geht, zu Tage: einer der drei Brüder (ein Heldengeschlecht) gehört zu den von Wallenstein Abtrünnigen. — Die Botschaft des Gefreiten ist wohlüberlegt — das zeigt die wörtliche Wiederholung des Anfangs der Rede — der Bedeutung der Sache und des Augenblicks entsprechend, aber sonst durchaus volksmäßig gehalten, ein Ausdruck schlichten Denkens, treuherziger Gesinnung, warmer Zuneigung zur Person des Feldherrn, aber auch eines selbständigen Urteils und fester sittlicher Grundsätze der idealeren Auffassung gemäß, welche diese Truppe nach der schon im Lager gegebenen Charakteristik (s. oben S. 211 ff.) vor den anderen auszeichnet. — Wiederum bestimmt ein Schriftstück, das siebente in der bekannten Reihe, die Bewegung der Handlung. „Ein kaiserlicher Brief", „des Kaisers Brief" mit der Kunde von dem Abfall der Regimenter zu Braunau, Budweis, Prag und Olmütz und mit der Aufforderung offenbar, das Gleiche zu thun, ein anderer also als der des Grafen Kinsky (Sz. 10), der die Botschaft von Prags Verlust durch das Lager trug, hat die Bedeutung des Promemoria, welches die Treue gegen den Kaiser zur Voraussetzung hatte[1]), verändert (Schriftstück gegen Schriftstück), die Genossen des Lagers auf einen neuen Boden und vor die Frage gestellt: Kaiser oder Wallenstein, Treue oder Verrat.[2]) Diese Frage aber soll ihnen das neue Schriftstück allein nicht beantworten, wie den anderen Truppen, die sofort daraufhin ihre Entscheidung getroffen haben, und „kein fremder Mund soll sich zwischen sie und ihren Führer schieben", sondern von Person zu Person, wie es ihrem besonderen Vertrauensverhältnis zu Wallenstein entspricht, wollen sie Klarheit und Entscheidung suchen. Jedoch nur zwischen dem „guten Feldherrn und den guten Truppen" hat jenes frühere Verhältnis bestanden, und nur so soll es weiter bestehen bis zum letzten Hauch; nur für seine Treue gegen den Kaiser wird ihre Treue dem Feldherrn gehören. So bestätigt die Rede die Voraussetzung Wrangels (I, 5), daß es „ein leichter Ding doch sein möchte, mit nichts ins Feld zu stellen 60000 Krieger, als nur ein Sechzigteil davon zum Treubruch zu verleiten", und die Rede offenbart das gerade in dem Augenblick, wo Wallenstein sich vermaß, von neuem Tausende aus dem Boden stampfen zu können, ohne den Kaiser. Es wird die Rede der Kürassiere sodann indirekt zu einer harten Anklage Wallensteins, wenn das, was sie nicht glauben wollen, nun doch der Fall ist, daß er nicht zum Schein nur es mit dem Schweden treibt, den Kaiser doch verraten, sie schwedisch machen, doch ein Landverräter sein will. Und die Anklage wird um so tiefer in Wallensteins Seele greifen, je mehr ihm fühlbar werden muß, daß auch in diesen

---

1) Erster Kürassier in Sz. 11:
„Ist denn darüber Zank und Zwist,
Ob der Kaiser unser Gebieter ist? u. s. w."

2) Daher kehrt die Rede des Gefreiten immer von neuem zu diesem Punkt zurück. Vergl. auch oben S. 292.

schlichten Kürassieren ein schwerer innerer Kampf ausgefochten wird, ein Riß auch durch ihre Seele geht, wie durch die Seele ihres Führers Max.

Solcher Haltung gegenüber ist die ganze Stellung Wallensteins von vornherein eine schwache uud wenig Erfolg verheißende. Seine Antwort wird zu einer einzigen captatio benevolentiae, welche um das in ehrlicher Geradheit geforderte Ja oder Nein sich künstlich herumwindet, das Verhältnis umkehrend und Wahres[1]) mit Falschem mischend, sich selbst als den Verratenen darstellt, endlich, indem er sich offen und wahr den Kürassierern gegenüber zu geben wünscht[2]), an den Schweden, den neu gewonnenen Bundesgenossen, zum Verräter wird. So sehr haben die Verhältnisse in tragischer Verschlingung ihn umstrickt, daß sie ihn in die Lüge hineinziehen, wohin er sich auch wenden mag. Die begeisterte Hinweisung auf die gemeinsamen großen Waffenthaten, welche der Beweisführung episodisch, aber in epischer Breite — sie ist ein Muster klassischer Schilderung — eingefügt wird, ist ein Mittel von nur vorübergehender Wirkung; wir fühlen, daß der durch den Notzwang der Begebenheiten nach beiden Seiten hin zum Verrat gedrängte und eines solchen auch fähige Wallenstein nicht mehr „der Mann des Schicksals ist, den Knäuel zu zerhauen"; wir hegen Zweifel, ob Wallenstein selbst noch imstande war, das „Ich fühl's, daß ich der Mann des Schicksals bin", zum Schluß dieser Szene mit voller Sicherheit auszusprechen.

Sz. 16. Es beginnt eine II. Reihe von Schicksalsschlägen; sie fallen diesmal hernieder nicht nur in Ankündigungen und Botschaften, wie die Schläge der I. Reihe, sondern sie werden erlebt in persönlicher Erfahrung. Buttler als der „böse Dämon Wallensteins"[3]) und jedenfalls in tückischer Absicht meldet den offenen Aufruhr der Terzkyschen Regimenter. Damit schlägt das retardierende Moment, welches die 15. Szene zu bringen schien, in das Gegenteil um. Der Abfall auch der Pappenheimer ist nunmehr entschieden, ein fünfter Schlag, der unmittelbar auf jenen vierten folgt. — Die frevle That des Terzkyschen Regiments ist Steigerung zu den früheren Picc. II, 7 Schl., und Picc. IV, 5 (die Bedrohung Questenbergs, des kaiserlichen Abgeordneten, und das Hoch auf Bernhard von Weimar, „Oesterreichs Feind, den Lutheraner").

Sz. 17. Zur allgemeinen Bedeutung derselben vergl. oben S. 296. Obwohl nur Nebenszene ist sie doch bedeutsam als Vorbereitung auf das Erscheinen Max' und das mit diesem Erscheinen gegebene, neue Hoffnung für Wallenstein erweckende, seinen Untergang aufhaltende (also

---

[1]) So, wenn er erklärt, Europa den langersehnten Frieden schenken zu wollen; vergl. oben S. 242.

[2]) „Ihr scheint mir's wert vor andern,
Daß ich ein traulich Wörtlein zu euch rede — u. s. w."
„Was geht der Schwed' mich an? ich haff' ihn wie
Den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn
Bald über seine Ostsee heimzujagen."
Dies ist seine wahre Herzensmeinung; vergl. die Stellen oben S. 236, 275.

[3]) „Ihr seid mein böser Dämon."

retardierende) Moment.[1]) Die Szene enthält aber auch zahlreiche bedeutsame Einzelmomente: das Korps der Pappenheimer bleibt nicht dabei stehen, sich von Wallenstein zu trennen, sondern ist im Begriff, zur offnen Meuterei überzugehen; sie nehmen fortan hinter der Szene Anteil an der Handlung und werden versuchen, gewaltsam in dieselbe einzugreifen. — Die Vorbereitung zur Abreise der Frauen verknüpft die Handlung mit der Handlung von Picc. I, 2 Schl. und II, 3 u. 4, III, 2 (Schilderung der Ankunft und die hoffnungsreiche Deutung derselben vergl. oben S. 232, Kontrast). Die Hinweisung auf den Jagdzug ruft die Einzelzüge in dem früher gezeichneten Bilde stillen Glückes, das jetzt so jäh zerstört wird, noch lebendiger in unsere Erinnerung zurück. — „Der Scherfenberg kann mit; der ist uns treu."

Joh. Ernst, Herr von Scherfenberg war in der That mit seinem ganzen Hause Wallenstein sehr treu ergeben. Er hatte sich in den Feldzügen Wallensteins ausgezeichnet, war von ihm schließlich zum General der Kavallerie ernannt, hatte den ersten und auch den zweiten Pilsener Schluß mit unterzeichnet, wurde nach Wallensteins Ermordung zum Tode verurteilt, zur lebenslänglichen Haft begnadigt und auch aus dieser bereits i. J. 1635 entlassen. (Nach Heß a. a. O. S. 372.)

Sz. 18. Retardierendes Moment und Vorbereitung auf die Krise in Sz. 21, welche zugleich die Höhe in dem Drama: „Thekla und Max" bildet. Das Liebesleben und das große politische gehen in einander über. Von dem ersteren geht die Handlung dieser Szene aus. Max erscheint, um Abschied zu nehmen nicht von Wallenstein, sondern von der Geliebten. Die Handlung führt dahin, daß er seine Neigung offen vor aller Welt, auch vor dem Vater seiner Geliebten erklärt, aber nicht, damit er um sie werbe, sondern damit er von ihr selbst gerechtfertigt werde, wenn er, obwohl treu, sich nun von ihr scheidet. Die Handlung wird ferner zu einem Wiedersehen zwischen Max und Wallenstein nach der stummen Trennung in II, 2; der damals mit stummem Schmerz abschließende Konflikt wird erneuert und nun zu einem offenen, sogar die Sicherheit Max' bedrohenden[2]), so daß das Eingreifen der Pappenheimer zum Schutz ihres Führers in Sz. 19 gerechtfertigt erscheint. Auf die Anklage, die Max gegen Wallenstein erhebt, daß jener nur des eigenen Herzens wildem Triebe folgend gleichgültig das Glück der Seinen in den Staub trete, folgt die aus einem tiefen Gemütsleben und wunden Herzen Wallensteins hervorbrechende Anklage Octavios. Sie erinnert den Sohn an das schwere Unrecht auch des Vaters; unter dem Eindruck dieser Klage wandelt sich auch Max' Anklage in eine rührende Klage, daß der Väter Doppelschuld und

[1]) Gräfin: „Ist er noch hier, o dann ist alles gut u. s. w."

[2]) „Du sollst nicht
Umsonst in meine Macht gegeben sein.
. . . . Die Zeiten
Der Liebe sind vorbei, der zarten Schonung,
Und Haß und Rache kommen an die Reihe.
Ich kann auch Unmensch sein, wie er."

Frevelthat sie, die nichts verschuldet, gräßlich umstricke, und daß der Väter unversöhnter Haß auch sie, die Liebenden, zerreißend scheide. Diese Klage wiederum rührt das Herz Wallensteins; die Gefühle des alten, zuvor nie gestörten[1]) Treuverhältnisses brechen hindurch, und die leidenschaftliche Sprache des feindlichen Parteigegensatzes wandelt sich in die natürliche Sprache reiner Menschlichkeit. Die alte Liebe wirbt[2]), ihr altes Recht geltend machend, in rührender Bitte um das Herz dessen, der ein „Kind war des Hauses“, und beruft sich auf die ungeschriebenen Naturgesetze der Treue und der Pietät. Es wird ein Motiv von großer psychologischer Feinheit, daß derselbe Wallenstein, dessen ganzes Unternehmen sich auf Treubruch und Verrat stützen will, jetzt so eindringlich um Treue und Pietät werben muß, damit das Gelingen seines Unternehmens gesichert werde. Sodann ist offenbar des Dichters Absicht, uns die volle Schwere des harten Konfliktes fühlbar zu machen, in welchen Max sich hineinverstrickt sieht, wenn er zwischen den Vater und den väterlichen Freund gestellt, die Stimme der Natur und des Herzens nach beiden Seiten übertäuben soll, beide anklagen muß, die Liebe der Pflicht zum Opfer zu bringen genötigt wird und eine dreifache Trennung — vom Vater, vom väterlichen Freunde und von der Geliebten — innerlich durchzukämpfen hat. Die Art endlich, wie Max von Wallenstein sich löst, wird zugleich zu einer Erneuerung des Motivs der Heldenfreundschaft, s. oben S. 242.

Einzelnes. „Hier will ich, von diesem Herzen freigesprochen sein u. s. w.“ Max sucht in den anscheinend unlöslichen Wirren der ihn umstrickenden Verhältnisse, „den einzig reinen Ort, den unentweihten in der Menschlichkeit“ (II, 7 vergl. oben S. 294 und das Zeugnis des Dichters über den Zweck der ganzen Liebesszenen S. 251). — Die erschütternde Klage, welche Max von tiefstem Gram zerrissen über die grausame Vernichtung seines Glückes anstimmt, kündet die nahende Erfüllung der schwermütigen Prophezeiungen an, welche Thekla Picc. III, 9 und Max Picc. V, 3 aussprachen. — „O, mich hat Höllenkunst getäuscht. Mir sandte der Abgrund den versteckteften der Geister, den lügekundigsten herauf u. s. w.“ Eine Selbstverurteilung Wallensteins, die uns an die warnenden Worte Max' in II, 2 erinnert: „O fürchte, fürchte diese falschen Mächte! Sie halten nicht Wort! Es sind Lügengeister, die dich berückend in den Abgrund ziehen u. s. w.“ Aber es ist nun der eigene Vater, auf den des Sohnes Warnung Anwendung findet. — „Ich will den Vater nicht verteidigen. Weh' mir, daß ich's nicht kann.“ Des Sohnes Schmerz und Urteil über die That des Vaters wird zu einem Gericht und zu einer Art von Nemesis für die Schuld Octavios. — „Unglücklich schwere Thaten sind geschehen, und eine Frevelhandlung faßt die

---

[1]) Wallenstein: „Wann hab' ich seitdem meinen Sinn verändert.“

[2]) „Dich hab' ich geliebt,
Mein Herz, mich selber hab' ich dir gegeben.
Ein Liebesnetz hab' ich um dich gesponnen u. s. w.“

andere in eng geschlossener Kette grausend an." Diese Worte heben in außerordentlich treffender Weise einen Hauptpunkt in dem Wesen einer tragischen Verkettung hervor. Sie bezeichnen das Ergebnis der anderen im Anfang der Entwickelungsreihe liegenden Punkte: Anfangs eine verhältnismäßig kleine Schuld, das Spiel mit der Versuchung; dann ein lawinenartiges Anwachsen des Verderbens, die verhängnisvoll in den Untergang hineinziehende Macht über den, der sich in dieses Spiel mit der Versuchung einließ. — „Doch wie gerieten wir, die nichts verschuldet, in diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens? Wem brachen wir die Treue? Warum muß der Väter Doppelschuld und Frevelthat uns gräßlich, wie ein Schlangenpaar umwinden?" Somit scheint der Dichter selbst der Auffassung Vorschub zu leisten, daß die Liebenden ganz unschuldig, nur hineinverstrickt in das allgemeine Leiden, zu Grunde gehen.[1]) Dann würde er uns in der That ein Schauspiel des „Gräßlichen", nicht mehr des Schönen bieten. Die Betrachtung der Sz. 21 und 23, vergl. mit IV, 10, wird indessen zeigen, daß jene Auffassung eine irrige ist, und daß der Dichter jenes Fehlers sich nicht schuldig gemacht hat. — Zur Schilderung der rührenden Fürsorge Wallensteins, des ergrauten Helden, für den zarten Knaben Max (erster Anfang der Heldenfreundschaft) vergl. die Erzählung des Phönix von seiner Fürsorge für den kleinen Achill, Ilias IX, V. 485 ff.

Sz. 19 und 20. Zwei neue Schicksalsschläge. 1. Die Pappenheimer rücken an, ihren Führer zu befreien, richten die Geschütze auf das Haus und bedrohen in offener Empörung das Leben Wallensteins selbst, des Oberfeldherrn (Sz. 1, 9); sechster Schlag. 2. Die Tiefenbacher schießen auf den Abgesandten Wallensteins, den Rittmeister Neumann, und ermorden ihn (Sz. 20); siebenter Schlag. Der Kampf zwischen beiden Parteien, den Wallensteinern und den Kaiserlichen, der Krieg im Lager selbst ist entbrannt; ein offener Kampf auch zwischen Wallenstein und Max scheint bevorzustehen[2]), der seelische Konflikt zu einem Waffengang und Zweikampf sich gestalten zu wollen. Max bewahrt seine neutrale Stellung zwischen und seine ruhige Haltung über den Parteien[3]); sie wird zu einer erhabenen Erscheinung, einem Heldentum geistiger Größe und Selbstbeherrschung. Im Gegensatz dazu treibt Wallenstein der Katastrophe

---

[1]) Vergl. Vischer, Ästhetik I, S. 308: „Max und Thekla im Wallenstein gehen ganz unschuldig zu Grunde; aber sie sind auch abstrakt ideale Figuren." (!?)

[2]) Wallenstein:
„Wie ist's? willst du den Gang mit mir versuchen? . . .
Freiheit zu gehn hast du — stelle dich
Mir gegenüber. Führe sie zum Kampfe u. s. w."

[3]) „Die Regimenter, die mir anvertraut sind,
Dem Kaiser treu hinwegzuführen, hab' ich
Gelobt; dies will ich halten oder sterben.
Mehr fordert keine Pflicht von mir. Ich fechte
Nicht gegen dich, wenn ich's vermeiden kann;
Denn auch dein feindlich Haupt ist mir noch heilig."

entgegen; denn es ist natürlich, berechtigt, ja notwendig, wenn er dem Versuch der meuterischen Truppen, ihm mit dem Schwerte vorzuschreiben, den Befehl entgegensetzt, in der Ordnung schweigend zu erwarten, was ihm gefallen werde zu thun (Sz. 19), und wenn er, „ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter", ihnen sein Antlitz zeigen, seine Stimme sie hören lassen will, und allein schon davon eine Rückkehr der empörten Sinne hofft — aber er irrt und fehlt gleichwohl, wenn er das Anerbieten Max', zwischen ihm und den Truppen zu vermitteln [1]), seine dringende Warnung [2]) schroff zurückweist (unlösliche Verschlingung von Recht und Verschuldung; eine leise Verschuldung mit verhängnisvollster vernichtender Wirkung, vergl. zu Sz. 21).

Einzelnes zu Sz. 20. Die Mitteilung Terzkys von der Stimmung seiner treuen Regimenter, die uns wie tragische Ironie klingenden Äußerungen Illos, daß die Buttlerischen treu zu ihnen hielten, die Schilderung, welche Wallenstein von der Art des bevorstehenden Bruderkampfes entwirft [3]), enthüllen die entscheidungsvolle Größe der Gefahr.

Der Rittmeister Neumann, eigentlich Niemann, war kaiserlicher Rittmeister und Kanzler Wallensteins. In seiner Hand befand sich die gesamte Korrespondenz und die Geheimschrift des Herzogs. Sein Tod hier ist wie der ganze Aufstand in Pilsen dichterische Erfindung; er wurde mit Terzky, Illo und Kinsky auf dem Bankett in Eger ermordet, seine Leiche aber auf besonderen Befehl des Kaisers unter dem Galgen begraben. (Nach Heß a. a. O. S. 414.)

Es bleibt nur noch ein Schlag, der achte, übrig, den Wallenstein an sich selbst unmittelbar erfahren soll, wenn nun seine mit solcher Sicherheit und im Vollgefühl der Feldherrn-Souveränität ausgesprochene stolze Zuversicht nicht in Erfüllung geht [4]), sondern wenn diese Souveränität vor den Augen des ganzen Heeres und durch dieses selbst vernichtet wird. Diese Handlung wird zu einer unsichtbaren und ihre Verwendung eines

---

[1]) Sz. 19. Max: „Laß mich hinunter, sie bedeuten —
Wallenstein: Keinen Schritt!"

[2]) Sz. 20. Max: „Thu' es nicht,
Jetzt nicht. Die blutig rasche That hat sie
In Wut gesetzt, erwarte ihre Reue."
Wallenstein:
„Hinweg! Zu lange schon hab' ich gezaudert u. s. w."

[3]) „Hier ist nicht Raum zum Schlagen, nur zum Würgen;
Die losgebundnen Furien der Wut
Ruft keines Herrschers Stimme mehr zurück."

[4]) „Das konnten sie sich freventlich erkühnen,
Weil sie mein Angesicht nicht sahn. — Sie sollen
Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören;
Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht
Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?
Laßt sehen, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.
Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer und schnell
Bezähmt, gebt acht, kehrt der empörte Sinn
Ins alte Bette des Gehorsams wieder."

der erhabensten Beispiele dieser Gattung von Handlung. Sie begleitet die Vorgänge in Sz. 21, tritt zum Schluß dieser Szene noch unsichtbar, aber doch hörbar in die andere Handlung hinein „mit dem lauten, wilden, langverhallenden Geschrei: Vivat Ferdinandus!", das hinauf zum Altan dringt, auf welchem Wallenstein sich den meuternden Truppen zeigt. Ihr Ergebnis aber wird erst in

Sz. 22 kund durch den Bericht Terzkys: „Es ist vorbei und alles ist verloren . . . Alles war umsonst . . . . Man ließ ihn nicht einmal zum Worte kommen u. s. w.", bis dann im Anfang von Sz. 23 Wallenstein selbst wieder erscheint, gebrochen, verwandelt, automatisch handelnd, mit tonloser Stimme Befehle erteilend, ein Bild vernichteter Heldengröße. So hat W. Henke[1]) recht, wenn er diese unsichtbare Szene als die Höhe der Krisis im Wallenstein bezeichnet, obwohl sie dem unmittelbaren Anblick entzogen und nur dem inneren Auge nahegerückt ist.

„Er ist weggegangen, und auf der Bühne bleiben nur Max und Thekla, deren Losreißung von einander, wie ihre ganze Geschichte, symbolisch das Furchtbarste abspiegelt, was eben jetzt der Hauptheld erleidet. Jetzt steht er auf dem Balkon, und die Truppen geben nichts auf seinen Anblick. Das ist das Entscheidende, womit sein ganzes Streben zum unendlichen Stillstand kommt Jetzt können wir ihn uns nicht anders denken, als wie den Laokoon. Er steht bewegungslos, erstarrt in einem Seufzer, in dessen unendlicher Tiefe Vergangenheit und Zukunft vor seinem inneren Auge versinkt. Dies wäre der Moment, den die bildende Kunst auffassen würde, wenn sie den Eindruck des ganzen Stückes in einem Augenblick vereinigen wollte. Der Dichter läßt ihn uns erkennen in der Veränderung, die er im Helden kritisch bewirkt. Gleich darauf tritt er wieder auf, nachdem man gehört hat, was geschehen ist. Er redet nicht mehr zu Max. Er äußert keinen mutigen Willen mehr. In tonlos lakonischen Befehlen läßt er gleichsam nur noch automatisch handelnd das Unabänderliche sich vollziehen. Auf diese Krisis hat alles Frühere hingearbeitet von dem verhängnisvollen Entschlusse an, der Wallensteins Abfall besiegelt und seine Treuen von ihm trennt; aus ihr fließt alles Folgende, bis am Ende in reiner Empfindung sein Gefühl mit seinem Schicksal abschließend sich beruhigt, bis der Krampf des Lebens aus dem Busen sich hinweggespült und das Sehnen gestillt wird, zu dem der rastlose Mann gelangt ist, als er zum letztenmale abgeht: „Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken." So sehen wir also den kritischen Moment, den die bildende Kunst als fruchtbarsten ausschließlich zur Anschauung brachte . . . . auch hier, wo ein ganzer Ablauf eines großen Schicksals vor uns abgerollt wird, mächtig aus demselben hervorragen, auf seiner Höhe unseren Blick festhaltend, wie auf dem Gipfel eine Fontäne, zu dem die Flut rastlos aufschießt, um rastlos von ihm abzufallen."

Sz. 21. Wiederum kann wie bei der Handlung I, 7 der erste Eindruck auch hier leicht der sein, daß die Heldengröße Max P.s leide, wenn er erklärt: „In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen . . . Ich stehe wankend, weiß nicht, was ich soll", und wenn er seine Ent-

[1]) Die Gruppe des Laokoon oder über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung. Leipzig und Heidelberg 1862. S. 64 ff.

scheidung von der Stimme der Wahrheit abhängig macht, die der Mund der Geliebten, ihr „unfehlbares, heilig reines Herz“ ihm bringen werde. Indessen wird man auch hier bald erkennen, daß innere Gründe den Dichter zu seiner Auffassung bestimmten, welche dieselbe auch in unseren Augen zu rechtfertigen geeignet sein möchten. Die Szene ist zunächst ein Moment der Besinnung, der noch einmal zusammenfassend die ganze Lage vergegenwärtigt als eine verzweiflungsvolle, in welcher jede Entscheidung in eine schwere Verschuldung von verhängnisvollster Tragweite führen muß (unlösliche Verschlingung von Schuld und Recht). Die Szene vergegenwärtigt uns zugleich noch einmal den verzweiflungsvollen Seelenzustand Max', die Größe seines unsagbaren Schmerzes; denn erst jetzt erreicht derselbe seine höchste Höhe vor der Entscheidung zwischen Pflicht und Liebe, zwischen Treubruch hier und Treubruch dort[1]), vor der verlockenden Möglichkeit, die an W. begangene Schuld seines Vaters Octavio sühnen zu können[2]), eine Möglichkeit, welche doch wiederum eine andere Schuld, die Untreue gegen den Kaiser, in sich schließt, in dem Gefühl endlich, daß es nicht nur „seiner Ruhe“ gilt, sondern auch dem „Glück von einem Tausend tapferer Heldenherzen, die seine That zum Muster nehmen werden“. Da wird es verständlich, wenn er in solcher äußersten *ἀπορία* weder aus noch ein weiß, und, wie Iphigenie in ähnlicher Lage selbst zu entscheiden ratlos, es den Göttern auf die Kniee legt, so auch den Wunsch hat, „das Rechte, das Unverfälschte am reinen Lichtquell mit der Reinen Hand zu schöpfen“, wie Iphigenie auch seine Seele zu retten in furchtbarster Gewissensnot. Also nicht sowohl Max, dem Träger des Heldentums, als dem Träger tiefsten Leides gilt diese Ausführung des Dichters, und seine Heldengestalt verliert nicht durch solche Verbindung: sie wird nur unserem Herzen dadurch menschlich näher gebracht.

Von jenem sehnenden Verlangen, aus einer unverfälschten Wahrheit das Rechte zu schöpfen, war es in der That dann nur ein naheliegender Übergang, an die reine, hohe Seele der Geliebten sich zu wenden, deren Liebe einem „unglückselig Schuldigen“ nimmer werde angehören können, um von ihrem Gefühl[3]) die Entscheidung zu empfangen. Was von der Iphigenie gilt, daß die Wahrheit ihrer hohen Seele helfend eintritt, wo „Gewalt und List der Männer“ anscheinend unlösbare Wirren geschaffen

---

[1]) „Soll ich dem Kaiser Eid und Pflicht abschwören?
Soll ich ins Lager des Octavio
Die vatermörderische Kugel senden?“

[2]) „Denk', was der Fürst von je an mir gethan.
Denk' auch, wie's ihm mein Vater hat vergolten.“
Vergl. auch das Wort der Gräfin Terzky:
„Ihr Vater hat den schreienden Verrat
An uns begangen, an des Fürsten Haupt
Gefrevelt, uns in Schmach gestürzt, daraus
Ergiebt sich klar, was Sie, sein Sohn, thun sollen.
Gutmachen, was der Schändliche verbrochen u. s. w.

[3]) „Sag', wie du's fühlst.“

hatten[1]), das erwartet Max hier von der Geliebten. So liegt in dem Motiv an sich nichts Befremdliches, sondern es ist, wie das bei aller Verschiedenheit ähnliche Motiv in der Goetheschen Iphigenie[2]) von hoher poetischer Wahrheit. Aber der Dichter bezweckt offenbar noch manches andere: Es soll das Liebesdrama „Max und Thekla" aus der Stellung einer Episode herausgehoben und mit der Verwicklung der Haupthandlung in engste Verbindung gebracht werden. Es soll sodann das Heldentum der Jungfrau, welche sich selbst und ihre Liebe zum Opfer bringt, damit des Geliebten Seelenfriede nicht durch Reue über Pflichtvergessenheit gestört werde[3]), auf seiner Höhe gezeichnet werden; es soll einer solchen Höhe ferner auch der Konflikt zwischen Vater und Tochter entgegengeführt werden nicht nur im wirksamsten Kontrast zu den hochfliegenden Plänen Wallensteins im Anfang dieses Aufzugs, sondern auch zu einer Nemesis für den Vater, der das Glück seines Kindes so unväterlich seinem Ehrgeiz zum Opfer zu bringen gewillt war und nun selbst von der Tochter aufgeopfert wird. Es soll ferner gezeigt werden, daß Thekla nicht völlig schuldlos in den Untergang hineingezogen wird (vergl. oben S. 313); denn sie sieht denselben klaren Auges voraus und entscheidet sich gleichwohl für den Weg, der das Verderben nur noch schneller herbeiführen wird. Dazu kommt endlich, daß erst durch diesen entscheidenden Anteil an der Handlung Thekla zu einer echt tragischen Gestalt wird: denn nicht nur, daß sie durch die Entscheidung, welche sie nach dem Adel ihrer Natur geben muß, sich selbst das Verderben bereitet — sie wird, ohne es zu ahnen, durch eben den Schritt, welcher außer der Ruhe des Freundes auch das Glück von einem Tausend tapferer Heldenherzen zu sichern scheint[4]), doch schuld an der Verzweiflung des Geliebten (vergl. die Bemerkungen zu Sz. 23 und S. 315), an dem Untergang jener Tausend und endlich auch an der verhängnisvollsten Folge dieses Unterganges, dem Untergang des Vaters selbst (vergl. auch oben S. 294 und S. 311 die Stelle aus Henke). So ist auch diese Entscheidung ein Schritt, der in Schuld führt: Treue dem Geliebten gegenüber oder dem Vater, das eine schließt das andere aus. — Somit waren es sehr gewichtige Gründe, die den Dichter dazu bestimmten, Thekla eine so entscheidende Rolle in dieser Szene zuzuweisen, und die nach dem ersten Eindruck desselben aufsteigenden Bedenken werden sich erheblich mindern, wenn auch ein Widerspruch be-

---

[1]) Orest Iphig. V, 6:
„Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt."

[2]) Vergl. Abt. I, S. 418.

[3]) „Geh' und erfülle deine Pflicht!
. . . . Reue soll
Nicht deiner Seele schönen Frieden stören."

[4]) „Die Ruhe deines Freundes gilt's, das Glück
Von einem Tausend tapfrer Heldenherzen,
Die seine That zum Muster nehmen werden."

stehen bleibt zwischen der Unentschiedenheit Max P.s, welche im Anfang von Sz. 21 heraustritt, und der festen, eine volle und klare Entschiedenheit des Willens bekundenden Erklärung, die er soeben noch abgegeben hatte (Sz. 20 g. E.): „Die Regimenter, die mir anvertraut sind, dem Kaiser treu hinwegzuführen, hab' ich gelobt; dies will ich halten oder sterben."

Einzelnes. „O wohl, wohl hast du wahr geredet, Vater; zu viel vertraut' ich auf das eigene Herz"; vergl. die Worte Octavios II, 7: „Und trau' ich deinem Herzen auch, wird's immer in deiner Macht auch stehen, ihm zu folgen?" — Das Schlußwort Theklas bekundet die sichere Gewißheit, daß sich nunmehr erfüllen werde, was sie zuvor (Picc. III, 9) ahnend prophezeit hatte.

Sz. 23. Sie enthält 1. die Rückkehr Wallensteins und 2. den letzten Abschied Max P.s. — Zu 1. Über das Schauspiel einer gebrochenen Heldengröße, das uns hier vorgeführt wird, vergl. oben S. 311. Die Befehle Wallensteins werden zu einer zwiefachen Selbstauslieferung an seine Feinde, Buttler und dessen „Freund und Landsmann" Gordon, den Kommandanten von Eger, ganz wie er sich II, 1 an Octavio selbst auslieferte. Aber dort war seine Verblendung noch ein Bild souveräner, sich überhebender Sicherheit; hier, wo er gebrochen Hilfe sucht und sich selbst seine Mörder bestellt, rührt uns seine Verblendung zu tiefstem Mitleid. Buttlers kurze Antwort: „Es soll geschehen, mein Feldherr", wirkt auf uns wie eine tückische Bestätigung jener Selbstauslieferung. — Zu 2. Der Abschied Max P.s ist ein Seitenstück zu dem Abschied von seinem Vater (II, 7), der zur vollen Würdigung dieser Szene ergänzend hinzugenommen werden muß. Der Reichtum von Einzelmomenten aber, die Mannigfaltigkeit von Tönen, die dramatische Bewegung und Steigerung, welche sich durch die ganze Szene hindurchzieht, sowie der katastrophische Abschluß machen das hier gebotene Bild zu einem der hervorragendsten Beispiele seiner Gattung in der gesamten Litteratur. Von seinem Vater und seinem Hause geschieden, von der Geliebten durch den Machtspruch ihres Vaters getrennt, von Wallenstein im Groll entlassen und trotz seiner flehentlichen Bitte verstoßen, von allen, die Geliebte und deren Mutter ausgenommen, mitleidlos verleugnet, sieht er sich geächtet und als ein Verräter behandelt um der Treue willen, die zu halten ihm seine Pflicht gebietet, und obwohl das Antlitz dessen, dem er die Treue nicht halten darf, ihm ein „ewig teures und verehrtes" bleibt. Da — als auch der einzigen, welche ihn ganz versteht, der Geliebten, zum letzten Abschied sich zu nähern ihm versagt wird, faßt wildester Schmerz höchster Verzweiflung seine gramzerrissene Seele. Den Tod suchend, richtet er das Auge dahin, wo er ihn allein mit Ehren, ohne die Waffen im Blute der kaiserlichen oder Wallensteinschen Freunde zu röten, finden kann: auf den Kampf mit den Schweden in offener Feldschlacht und weiht sich selbst, aber auch die Getreuen, welche diesen Abschied erzwungen haben und in diese Wirren sich selbst haben hineinverstricken wollen, dem sicheren

Untergang. Nun gehen innere (psychologische) Handlung des Gemüts und die äußere des großen politischen Lebens, das Heldentum innerer und äußerer Kämpfe zu einem Bilde eines großen Heldentums des Leides zusammen. Ein versöhnender Zug wird in das Ganze durch die verständnisvolle Teilnahme der Herzogin hineingetragen, welche, selbst eine Leidensgestalt, sich mit ihrem Abschiedsgruß[1]) aus zarter Schwäche zu einer starken, die Umgebung überragenden Größe emporrichtet. Versöhnend im höheren Sinne wirkt sodann das Schauspiel sittlicher Freiheit und Wahrhaftigkeit (*γενναιότης*), in welchem Max im Gegensatz zu den Parteihäuptern Octavio und Wallenstein, die sich in die Lüge der Welt und ihre Knechtschaft hineinverstricken lassen, zu einer Erscheinung höchsten sittlichen Adels und wahrer Heldengröße heranwächst.

Einzelnes. Der Abschied vom Vater endete so, daß der Vater selbst nach einem versöhnenden Abschluß suchte (vergl. oben S. 294); daß Wallenstein hier des Freundes Bitte, nicht unversöhnt von ihm zu gehen, grollend zurückweist, dafür wird die Nemesis ihn erreichen, wenn später (V, 3) der tiefste Schmerz um den gefallenen Freund durch seine Seele zieht und die Totenklage zur Selbstanklage werden wird. — Die an Buttler gerichtete Mahnung Max', dem „neuen Herrn getreuer zu bleiben, als dem alten", die Bitte, ihm durch Handschlag zu versprechen, das geächtete fürstliche Haupt Wallensteins vor den Mordknechten zu bewahren, die „sich den Lohn der Blutthat würden verdienen wollen", die doppelsinnige Antwort Illos: „Sucht die Verräter in eures Vaters, in des Gallas Lager, hier ist nur einer noch", welche Illo auf Max, wir auf Buttler deuten — alles das ist durchzogen von tragischer Ironie. Diese aber wirkt um so tragischer, je rührender die Fürsorge Max' für Wallenstein erscheint, die doch im Begriff ist, diesen gerade dem gefährlichsten aller Mordknechte ahnungslos auszuliefern, je verworrener ferner und ernster die Lage und je furchtbarer der Ausblick ist auf den Ausgang sowohl Wallensteins als Max P.s. — „O treibt mich nicht zur Verzweiflung! thut's nicht! Ihr könntet es bereuen! u. s. w." Auch Max soll nicht völlig unschuldig in den Untergang hineingezogen werden, ebensowenig wie Thekla (s. oben S. 313). Es liegt in seiner Verzweiflung etwas von einer dämonischen Macht, und der Ausruf: „Ihr reißt mich weg von meinem Glück; wohlan, der Rachegöttin weihe ich eure Seelen! Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben, wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!" ist keine rhetorische oder gar nichtssagende Phrase[2]), sondern der furchtbarste Ernst höchster Verzweiflung und auch von dem Dichter sehr ernst gemeint. Es ist ein Mittel, die Gestalt Max P.s zu einer echt tragischen zu machen. Psychologisch vollkommen verständlich und durchaus

---

[1]) „Gehn Sie, Graf, wohin
Die Pflicht Sie ruft — So können Sie uns einst
Ein treuer Freund, ein guter Engel werden
Am Thron des Kaisers."

[2]) Wie manche Ausleger anzunehmen scheinen.

verzeihlich geht seine Stimmung der Verzweiflung in eine verhältnismäßig geringe Schuld über, die in verhängnisvoller Wirkung ein übergewaltiges Leid gebiert, nämlich nicht nur seinen eigenen Untergang, sondern auch den dieser Getreuen, ja, ohne daß er es ahnt, auch den Untergang Wallensteins selbst. Denn, daß tausend brave Männer umkamen, wird mitbestimmend werden für die letzte Entscheidung Buttlers.[1]) So wird sein Tod unser volles Mitleid wirken, ohne daß sein Untergang zu einer unbefriedigenden, grauenerweckenden Erscheinung eines grausamen Verhängnisses wird, das den Edelsten schuldlos dahinmordet. Aber auch den Getreuen gegenüber, welche mit ihm verbunden den Todesritt machen, wird diese Empfindung des Grauens nicht aufkommen, sondern auch ihr Tod wird befriedigend wirken, wenn sie, obwohl gewarnt, dennoch das Los des Führers zu teilen sich entschließen, und nachdem sie in offener Meuterei ihren Führer von dem Feldherrn losreißend, mitschuldig geworden waren an der Verzweiflung, welche diesen in den Tod trieb.

Rückblick auf den ganzen III. Aufzug. Der Aufzug hat gebracht: den Abschluß in der Durchführung des großen Hauptmotivs: Konflikt zwischen Max und Wallenstein, und damit zugleich den Ausgang des Motivs einer Heldenfreundschaft zwischen beiden; die Höhe in der Entwickelung der Motive: Konflikt zwischen Wallenstein und Thekla, Vater und Tochter; die Höhe in dem Liebesdrama „Max und Thekla"; die Weiterführung des Dramas: „Buttlers Rache", zu welchem der voraufgehende Aufzug die Grundlegung gegeben hatte (vergl. oben S. 294). Der Aufzug bringt ferner die Weiterentwickelung der Motive: das Heldenwerden einer Jungfrau (s. oben S. 252), ein Heldentum des Leides in Max, ein Heldentum des Leidens (passives Heldentum) in Wallenstein. Der Aufzug stellt sodann mit der zunehmenden Vertiefung seelischen Lebens und der wachsenden Fülle seelischer Kämpfe die psychologischen Motive in den Vordergrund und unter diesen als ein Hauptmotiv das des Scheidens (Abschieds) in mannigfaltigster Ausgestaltung: es scheiden sich die Truppen von ihrem Feldherrn in einfachem Abfall, wie die zahlreichen Regimenter, welche Sz. 6 und 10 aufzählen, oder nach hartem inneren Kampfe, wie die Pappenheimer in Sz. 15, oder auch in offener Meuterei, wie ebendieselben in Sz. 19 und 23; es trennen sich die Truppenführer von Wallenstein in charakterlosem Verrat, wie Isolani, oder zum Abschluß einer planvoll gesponnenen Intrigue, wie Octavio, oder auch nach schwerstem Seelenkampf mit liebendem Gemüt, wie Max P.; es scheidet sich im Groll getäuschter Hoffnung Wallenstein von Max, in der Erhabenheit eines festen Willens und sittlicher Kraft die Tochter vom Vater; es scheiden im Schmerz

---

[1]) Vergl. sein Wort IV, 6:

„Wär' die Armee des Kaisers nicht geschlagen,
Möcht' ich lebendig ihn erhalten haben.
. . . .
Und tausend brave Männer kamen um."

treuester Liebe die Liebenden, Max und Thekla — aber alle diese Bilder des Abschieds dienen dem einen großen Bilde zur Folie: dem Abschied Max P.s, der ein sich Losreißen, ein Scheiden zum Tode bedeutet. Der Aufzug ist endlich ein Aufzug der Krisen, welche mit den vorher bezeichneten Höhen, sowie mit den zuletzt genannten Bildern des Scheidens, aber auch mit den beiden Reihen der in rascher Steigerung auf einander folgenden Schicksalsschläge zusammenfallen. Auch das Ergebnis des ganzen Aufzugs ist, wenn man auf die Gestalt des Havpthelden sieht, eine einzige große Krise, in der Wandlung nämlich des aktiven Heldentums in ein passives, der kühn planenden und vermessen vorschreitenden Selbsthilfe eines sich als Übermenschen fühlenden Helden in die Notwehr einer gebrochenen Heldenkraft. Wallenstein hat die erste Reihe von Schicksalsschlägen nicht nur starken Geistes ertragen, sondern sich auch zu neuer Heldengröße erhoben (am Ende des 1. Halbaktes); er hat sodann eine zweite Reihe von Schicksalsschlägen über sich ergehen lassen müssen. Diese haben ihn gebrochen; er scheint von allen verlassen, hat sich selbst seinen Feinden ausgeliefert und treibt nun dem letzten Schicksalsschlage entgegen, der ihn zermalmen soll. Aber wer den historischen Ausgang nicht kennt, wird diesen wohl bangend um den Helden erwarten, aber noch nicht hoffnungslos, sondern in hoher Spannung, ob die alte Heldenkraft des großen Geistes, ob vielleicht unerwartete Zwischenfälle das anscheinend Unabwendbare in letzter Stunde noch abzuwenden, oder doch eine Zeitlang aufzuhalten imstande sein werden.

IV. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der Schauplatz der Handlung wird von Pilsen noch Eger verlegt, d. h. an die Stätte, von welcher aus Wallenstein seine neuen Bahnen zu beschreiten gedenkt, und auf welcher das umstellte Wild, das sich seinen Mördern selbst ausgeliefert hat, zu Fall gebracht werden soll. Man unterscheidet nun leicht zwei große Hauptteile (Halbakte): II, Sz. 9—14; sie bringen den Ausgang des Dramas „Max und Thekla"; — I, Sz. 1—8; sie zeigen eine steigende Bewegung auf den katastrophischen Ausgang Wallensteins hin bis zum Beschluß seiner Ermordung. In die letztere Handlung (I) wird Wechsel und Mannigfaltigkeit hineingebracht durch den Gegensatz zwischen dem Drängen des rachesuchenden Feindes Wallensteins, Buttler, und dem Bemühen des von Mitleid bewegten Gordon, das Äußerste von Wallenstein abzuwenden, sodann durch die Gegensätze in der Stimmungswelt des ausersehenen Opfers, des ernst und fast schwermütig gestimmten Wallenstein, und seiner frevlen übermütigen Genossen Terzky und Illo. Was aber diese beiden großen Bestandteile I und II der Handlung verknüpft und zugleich die katastrophische Bewegung derselben beschleunigt, ist das hineinragende Ereignis des Sieges der Schweden über die Pappenheimer unter Max und die Kunde davon. Anscheinend ein die Rettung Wallensteins sicherndes, seinen Tod aufhaltendes (retardierendes) Moment

wird es umgekehrt zu einem den Untergang beschleunigenden (treibenden). Das genannte Ereignis verknüpft die Handlung des Halbakts II (Sz. 9—14) mit der des Halbakts I (Sz. 1—8) aber auch insofern, als die Kunde von dem Tode Max P.s und die Wirkung dieser Kunde auf Thekla die Handlung des II. Abschnitts bestimmen.

I. Halbakt (Sz. 1—8).

Der Schauplatz ist das Haus des Bürgermeisters in Eger am unteren Ring neben der alten Apotheke; es ist seit 1850 Stadthaus. Es war nicht eigentlich das Haus des Bürgermeisters sondern eines Alexander Pachhälbel. Die Pachhälbels gehörten zu den angesehensten Familien Egers, in deren Hause Wallenstein auch bei früheren Besuchen dieser Stadt wiederholt schon abgestiegen war. Sie hatten der Stadt mehrfach die Bürgermeister gegeben; damals indessen war nicht ein Pachhälbel, sondern ein Paul Junker Bürgermeister, ein charakterloser Mann, mit welchem Schiller, „wenn er rein historisch verfahren wollte, nichts machen konnte" (Birlinger z. dieser St.). Schiller besuchte das Haus i. J. 1791 (vergl. oben S. 191). Man zeigte ihm das Mordzimmer, Wallensteins Schwert und Bildnis, sowie die Hellebarde, mit welcher er getötet wurde. — Das geschichtliche Verhältnis war dies: Am 24. Februar 1634 traf Wallenstein „in einer schlechten Sänften von zwei Pferden getragen, von zwei Compagnieen Reitern begleitet mit etlichen Kutschen und Bagagewagen — also ohne den alten Glanz seiner Hofhaltung — des Abends um vier Uhr in Eger ein, mit ihm Terzky, Illo, Buttler, der Rittmeister Neumann und Graf Kinsky, des Herzogs Schwager. Der Oberstwachtmeister Walter Leßlie war dem Herzog bis Plan (südlich von Marienbad) entgegengekommen und führte ihn in die Festung ein. Terzky und Kinsky wohnten mit ihren Frauen in dem Hintergebäude desselben Hauses" (Heß a. a. O. S. 397). Vorher befand sich daselbst schon als Kommandant der Stadt der Schotte und Calvinist Johann Gordon, welchen Wallenstein erst drei Tage zuvor zum Obersten ernannt hatte.

Gordon war von Wallenstein nach und nach wie Buttler vom gemeinen Soldaten bis zum Obersten befördert. Wallenstein hatte ihn, als er im Begriff war, nach Eger zu flüchten, zu sich nach Pilsen kommen lassen, um über die Stadt, die Bevölkerung, die dort stehenden Truppen bei ihm Erkundigungen einzuziehen. Und Gordon war es, der ihm Leßlie bis Plan entgegensandte mit der Meldung, daß er des Herzogs Befehle erwarte. Auch gelobten er und Leßlie anfangs, nachdem Wallenstein ihnen seine Pläne, sich mit den Schweden zu verbinden, mitgeteilt hatte, bei ihm auszuhalten. Aber nachdem Buttler beiden die kaiserlichen Ächtungspatente und die Befehle Gallas' und Piccolominis gezeigt hatte, wurde die Mordthat beschlossen und ausgeführt. Von Gordons späteren Schicksalen ist nicht viel bekannt; i. J. 1648 wurde er in Wismar von den Schweden gefangen genommen. (Nach Heß a. a. O. S. 399.)

Auch dieser Halbakt wiederum ist planvoll gegliedert. Sz. 1—3 sind Eingangsszenen und zwar so, daß Sz. 1 und 2 die ersten Vorbereitungen zum Fall des umstellten Opfers, Sz. 3 das Verhalten dieses

darstellen. Unter diesen Eingangsszenen ist Sz. 1 im besonderen Sinne wieder als Exposition zu dem ganzen Aufzug zu betrachten. Sz. 8 ist Ausgangsszene und schließt die Handlung ab, die in Sz. 1 und 2 angesponnen war. Diese Szenen, Sz. 1 und 2 einerseits, Sz. 8 anderseits, rahmen ein Kernstück der Handlung ein: Sz. 4—7, von denen Sz. 4 und 5 die Botschaft von dem Siege der Schweden und dem Tode des jungen Piccolomini enthalten, Sz. 6 und 7 die Wirkung dieser Botschaft auf den Gegner Wallensteins Buttler (Sz. 6), sowie auf seine Genossen (Sz. 7) zeigen.

I. Halbakt.

Die Eingangsszenen (Sz. 1—3).

Sz. 1. Eine meisterhafte Exposition zu dem ganzen Aufzug. Zunächst eine höchst dramatische Vergegenwärtigung des entscheidenden Moments, in welchem Wallenstein entsprechend der Vorbereitung in III, 23 sich selbst den Mördern ausliefert.[1]) Buttler ist mit ihm soeben angelangt; die Brücke, welche ihn hineintrug, hat sich hinter ihm wiederum emporgehoben, jeden Rettungsweg abschneidend. Wir sehen ihn den Todesweg vollenden, in teilnehmender Bewegung den verhängnisvollen Augenblick mit erlebend. So betrat Egmont (Goethes Egmont, Aufzug IV, vergl. Abt. I, S. 318 ff.), beobachtet von Alba, aber selbst die Bedeutung dieses Eintritts nicht ahnend, den Palast, von dem aus er in das Gefängnis und zum Schafott geführt werden sollte (ein die Handlung gleichsam fixierender Moment) — Anfangs- und Endpunkt der Ruhmeslaufbahn Wallensteins werden miteinander verknüpft[2]), das Glück, welches er verblendet sucht, und das Verhängnis (die „Schicksalsgöttin"), dem er verfallen wird, die frevle Überhebung eines gewaltigen Geistes und das heilige Recht der Laren, das der Kaiser zu hüten berufen ist, die Rache, welche Wallenstein zu frevlen Thaten treibt, und die Rache, welche diese Frevelthaten zu sühnen schon bereit ist — alle diese Momente, die bedeutsamsten der gesamten Entwickelung der dramatischen Handlung, werden hier berührt und beziehungsvoll gegenüber gestellt. Es geschieht in einer monologischen Betrachtung Buttlers zum Zeichen, daß neben Wallenstein Buttler Träger und Seele der nächsten Handlung sein wird.

Sz. 2. Buttler scheint mit seinem Opfer allein auf dem Plan und dieses ganz ihm preisgegeben zu sein, nachdem Max von Wallenstein geschieden ist, ja diesen der Obhut seines Hauptfeindes besonders empfohlen hat, vergl. III, 23 Schluß. Da ersteht dem schon zum Tode bestimmten

---

[1]) Auch die moderne bildende Kunst hat diesen denkwürdigen Eintritt Wallensteins in Eger festgehalten in dem bekannten Gemälde Pilotys.

[2]) „Aus der böhmischen Erde
Erhub sich dein bewundert Meteor,
Weit durch den Himmel einen Glanzweg ziehend,
Und hier an Böhmens Grenze muß es sinken."

Helden in Gordon ganz unerwartet ein Beschützer, und die Hoffnung erhebt sich, daß das Schlimmste von Wallenstein noch werde abgewendet werden können. So wird der eine Umstand in dem geschichtlichen Verhältnis, daß Gordon anfangs geneigt zu sein schien, sich für Wallenstein zu erklären (vergl. oben S. 318), benutzt, aber zugleich vom Dichter in glücklichster und hochpoetischer Weise verändert, um aus der schwankenden und halben Natur des geschichtlichen Gordon das Bild einer edlen, charaktervollen Persönlichkeit zu machen.[1]) — Die Gedankenführung der Szene ist besonders plan- und kunstvoll, so ungezwungen und natürlich sie zu sein scheint. Es wird das Ziel der ganzen folgenden Entwickelung aufgestellt mit der Erklärung Buttlers: „es darf der Fürst nicht freien Fußes mehr aus diesem Platz; denn Ehr' und Leben hab' ich verpfändet, ihn gefangen hier zu nehmen". Es wird die Begründung dieses Entschlusses gegeben durch eine knappe, zusammenfassende Schilderung der ganzen Lage, durch die Hinweisung auf die über Wallenstein verhängte Acht, und auf die Aufforderung des Kaisers an jeden treuen Diener, ihn lebend oder tot auszuliefern; es werden als weitere treibende Mächte eingeführt: der kaiserliche Brief, der Gordon befiehlt, nach Buttlers Ordre blindlings sich zu fügen (ein neues Schriftstück, das achte in der bekannten Reihe der die Handlung bewegenden Schriftstücke), der Anmarsch der Schweden gegen Eger und die Notwendigkeit, rasch entschlossen die Vereinigung Wallensteins mit ihnen zu hindern, endlich das Ehrenwort Buttlers, Rache zu nehmen für den ihm von Wallenstein angethanen tödlichen Schimpf (vergl. oben S. 291 ff.). Es wird ferner diesen zum Untergang Wallensteins treibenden Mächten gegenübergestellt als etwas denselben Hemmendes: die persönliche Teilnahme Gordons, in welchem jenem unerwartet ein warmer Freund erstanden ist und die Hoheit Wallensteins selbst, von dessen „Stirn wie sonst des Herrschers Majestät leuchtet, der Gehorsam fordernd und ruhig wie in Tagen guter Ordnung mit Würde" waltet, nicht wie eine bereits gebrochene, sondern wie eine noch fest und sicher stehende Größe, die auch jetzt seinen Feinden ebenbürtig, ja überlegen zu sein scheint. Gordons Fürbitte wird aber zugleich auch zu einer Charakteristik Wallensteins und zu einer zusammenhängenden Rückschau auf seine Größe[2]) und seine Schwäche, sein Recht und seine Schuld. Sie wird endlich zu einer unser Mitleid und unsere volle Teilnahme für das Opfer erregenden Schutzrede, schließlich zu einer außerordentlich geschickten Vorbereitung auf das Erscheinen Wallensteins selbst. Was aber auch Gordon an Wallenstein irre macht, so daß seine Verteidigung nur eine rührende Schutzrede bleibt und nicht zu einem willensstarken Einspruch gegen Buttlers Vor-

---

[1]) „Sein Auge
Verlor mich in den Mauern dieser Burg,
Wo ich, von seiner Gnade nicht erreicht,
Das freie Herz im stillen mir bewahrte."

[2]) „Er hat das Glück von Tausenden gegründet;
Denn königlich war sein Gemüt."

haben wird, ist dies, daß Wallenstein als Verräter gilt, und Beweise seines Verrates auch vorzuliegen scheinen.[1])

Einzelnes. „Die Acht ist ausgesprochen über ihn.“ Dichterische Erweiterung des geschichtlichen Verhältnisses. Thatsächlich war nur die Ungnade des Kaisers erklärt, vergl. Ranke a. a. O. S. 301. — „O, was ist Menschengröße u. s. w.“, eine musterhafte Zusammenfassung der Hauptpunkte, welche die Überhebung und den Fall dieser Menschengröße — auch psychologisch — verstehen und ihn milder beurteilen lehren: „die dunkelschwankende Gestalt“, die ihren innersten Grund in seiner alle überragenden Geisteskraft, in der dämonischen Tiefe seiner Natur[2]) hat, die sich nicht zügeln ließ durch das allgemeine, für alle geltende „deutliche Gesetz und der Gebräuche tief getretene Spur“, und die versucherisch herausgefordert wurde durch die unnatürliche Kriegsgewalt. Und diese legt der Kaiser selbst in seine Hand, stellt ihn damit sich selbst gleich, und wurde damit selbst Anlaß, daß der stolze Geist verlernte sich zu beugen. Indem so gezeigt wird, daß die Schuld Wallensteins auf eine Schwäche der allgemein menschlichen Natur zurückgeht, wird er unserm Herzen menschlich näher gebracht[3]), und wenn wir zum Schluß ganz ausdrücklich noch einmal an unsere eigene Schwäche erinnert werden[4]), so wird dadurch jene Stimmung von Mitleid mit dem Helden und von Furcht für uns selbst vorbereitet, mit der wir einen katastrophischen Ausgang wahrhaft tragischer Art naturgemäß begleiten. Daß auch Wallenstein den gefährlichen Feind in sich kennt, der den Kampf mit dem Gesetz, mit der Macht der Gebräuche und des „geheiligten, in der Gewohnheit fest gegründeten Besitzes“ aufnehmen wollte, zeigt das Ende seines Monologs I, 4. — „Die Schweden sind im Anmarsch gegen Eger.“ Zweite Wiederholung des nunmehr fort und fort wiederkehrenden Gedankens, vergl.

---

[1]) „Verräter an dem Kaiser — solch ein Herr!
So hochbegabt.“
. . . .
„Ist es an dem — verhälts sich's, wie ihr sprecht —
Hat er den Kaiser, seinen Herrn, verraten,
Das Heer verkauft, die Festungen des Landes
Dem Reichsfeind öffnen wollen — ja, dann ist
Nicht Rettung mehr für ihn.“

[2]) „Und der geheimnisvollen Brust entfuhr,
Sinnvoll und leuchtend, ein Gedankenstrahl,
Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen.“

[3]) Vergl. d. Prolog: „Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch euren Herzen menschlich näher bringen.“

[4]) Vergl. Odysseus im Ajas des Sophokles V, 121 ff.:
„Mich jammert sein,
. . . .
Daß ihn die grausam herbe Not gebunden hält.
Denn mehr an ihn nicht denk' ich, als an mein Geschick:
Wir alle, die wir leben, sind nichts anderes
Als Scheingestalten, als ein flüchtig Schattenbild.“

oben S. 304. Das große Gewicht, welches der Dichter auf diesen Punkt legt, erklärt sich daraus, daß die anscheinend unmittelbar bevorstehende Ankunft der Schweden zu einem Mittel wird, das unsichtbare Verhängnis zu einer bei der Ermordung Wallensteins mitwirkenden Macht zu machen (vergl. unten zu Sz. 8). Der geschichtliche Hergang bei der Ermordung Wallensteins, die nur ein Akt brutaler Gewalt war, enthielt an sich keine poetischen Momente und war ohne wahrhaft tragischen Gehalt. Es kam darauf an, diesen Gehalt zu gewinnen durch Verknüpfung der Ausführung des Mordanschlags mit höheren Motiven und mit einer Verkettung von Umständen, die den katastrophischen Ausgang als ein höheres Verhängnis verstehen ließen. — „Wir Subalternen haben keinen Willen; wir sind nur Schergen des Gesetzes u. s. w." Es wird eine echt tragische Nemesis, daß ebendieselben Grundsätze, die Wallenstein zuvor zu seinem Vorteil anderen gegenüber wiederholt mit Schärfe betonte, wenn er blinden unbedingten Gehorsam von seinen Generalen fordert (Picc. II, 6, vergl. oben S. 238 ff.) und wenn er von Max gebieterisch verlangt, daß er willenlos ihm angehören solle (III, 18), nunmehr sich hier gegen ihn selbst kehren. — „Nicht sein Vertraun täusch' ich, wenn ich treu bewahre, was meiner Treue übergeben ward." Wie eine Anklage werden diese Worte Gordons in Buttlers Gewissen fallen. — Es ist ein Motiv von großer Schönheit und Klarheit, daß, wo der Tag des Helden sich neigt, unser Blick der Jugend desselben zugewendet wird. Das Bild, welches hier vom jungen Wallenstein gezeichnet wird, wie er durch der Genossen Mitte ging, sich selbst Gesellschaft, ist zu ergänzen durch die Schilderung Wallensteins III, 10 von der Jugendfreundschaft mit Octavio, auf deren Bedeutung für den sonst einsam seine Wege gehenden Wallenstein dieser Bericht ein neues Licht wirft. Die weitere Ergänzung der Worte Gordons bringt Wallenstein selbst V, 4.[1]) — Der Rückblick auf Wallensteins Leben, den Gordon uns hier thun läßt, ist eine wertvolle Ergänzung zur Charakteristik Wallensteins, vor allem ein Beitrag zum besseren Verständnis des dämonischen Zuges in seiner Natur, welcher, sobald er uns psychologisch verständlicher ist, uns auch menschlich näher gerückt wird. Wallenstein hielt sich für ein „befreites", d. h. gefeites Wesen, und giebt so dem Volksmund recht, wie er aus den Worten des Wachtmeisters, Wallensteins Lager Sz. 6 (vergl. oben S. 207) herausspricht. Das erzählte Ereignis betr. seine wunderbare Rettung ist freilich geschichtlich nicht genügend verbürgt. Schiller folgt seiner Quelle, in welcher es heißt: „Wallenstein wurde Page am Hofe des Markgrafen von Purgau, eines Sohnes des Erzherzogs Ferdinand von Innsbruck. Als er 1604 von einem hohen Fenster herabstürzte, ohne Schaden zu nehmen, entschloß er sich, durch Hofleute und Pfaffengeschwätz aufgemuntert,

---

[1]) „Am Hof zu Burgau." Burgau, an der Straße von Augsburg nach Ulm, etwa in der Mitte beider Städte, südlich von der Donau gelegen, war Hauptstadt einer Markgrafschaft gleichen Namens.

die päpstliche Religion anzunehmen. Von dieser Zeit muß man die Entwickelung von Wallensteins Talente annehmen.“[1]) Die Wahrheit, so weit sie seinen Religionswechsel betrifft, ist die, daß der junge Wallenstein durch Herkunft und Landesart der evangelischen Partei angehörte und sogar in einer Schule der Brüderunität erzogen war. Später wurde seine Erziehung von Jesuiten in Olmütz geleitet; von diesen wurde er auch zur katholischen Kirche hinübergeführt.[2]) — Die Schlußworte zeichnen in sehr wirksamer Zusammenfassung die rasche Folge von Stufen auf der Größe kühnem Weg[3]), aber auch den jähen Umschwung, wenn er in eben dem Moment, wo er die Hände nach der Königskrone ausstreckt, in unermeßliches Verderben hinabstürzt. Die Sicherheit, mit welcher W. auf schwindelnder Höhe, einem Nachtwandler gleich, wie einer der nicht straucheln kann, auf schwankem Seil des Lebens dahin lief, erinnert von neuem an die Charakterzeichnung Egmonts durch Goethe, vergl. Abt. I, S. 302 und 323.

Sz. 3. Das Auftreten Wallensteins entspricht der vorbereitenden Schilderung, die Gordon in der voraufgehenden Szene gegeben hatte. Er erscheint hoheitsvoll, herablassend, ruhig befehlend anderen gegenüber, daneben sinnend und geheimnisvoll deutend, so daß wir in die bewegten Tiefen seines sonst verschlossenen Innenlebens einen Einblick gewinnen. Die Worte, die er an den Bürgermeister von Eger richtet, sind mehr als eine captatio benevolentiae: Es spricht der künftige König von Böhmen zur Stadt, die einst reichsfrei, jetzt der böhmischen Krone verpfändet ist: er wird vielleicht imstande sein, ihr einst die Freiheit wiederzugeben[4]); es spricht der Verbündete Schwedens, der nun dem Protestantismus gegenüber klare Stellung nehmen muß: er haßt die Jesuiten, ist tolerant bis zum Indifferentismus[5]), aber sieht vorschauend den Sieg der lutherischen Sache voraus; es spricht endlich der Seher, der in den Sternen lesen zu können wähnt: er sieht große Dinge und Veränderungen sich vorbereiten, aber er ist verblendet der eignen nächsten Zukunft gegenüber, deutet „die blutige Dolchgestalt“ auf den Untergang der Reiche Österreich und Spanien statt auf sich selbst, und bezieht in den Worten: „die Hohen werden fallen und die Niedrigen erheben sich“ den ersten Teil auf seine Gegner, den zweiten auf seine Person, statt umgekehrt das Erste auf sich zu deuten (tragische Ironie). Aber Wallenstein redet nicht nur, er handelt auch mit dem Befehl an Buttler, den Posten im Joachimsthal einzuziehen samt allen, die dem Feind entgegenstehen; denn dieser Befehl hebt die Maßregeln Gordons auf, der diesen Posten gegen die Schweden verstärkt hatte, und offenbart ihm und Buttler, daß der Treubruch vollzogen und

---

[1]) Murr, Beiträge zur Geschichte des 30 jährigen Krieges, 1790.
[2]) Vergl. Ranke a. a. O. S. 4ff.
[3]) Er „ward Graf und Fürst und Herzog und Diktator“.
[4]) „Ihr verdientet die Freiheit. Haltet euch nur brav u. s. w.“
[5]) „Meßbuch oder Bibel! mir ist's all eins.“ — Auch dies Geständnis wird, wie das in I, 5: „Ihr Lutherischen fechtet für eure Bibel; euch ist's um die Sach' u. s. w.“ zu einer Art von Selbstverurteilung.

Wallenstein in die kriegerische Unternehmung eingetreten ist. — Voll tragischer Ironie wiederum sind die Schlußworte, wenn er sich, sein Weib, sein Kind und seine Schwester (d. h. seine Schwägerin, die Gräfin Terzky) den treuen Händen des Kommandanten übergiebt, und mit dem früheſten die Festung zu verlassen gedenkt, die er in der That mit dem frühesten, aber nur als Leiche verlassen wird.

Einzelnes. Über den „kanzellierten Adler" fand Schiller bei Merian: „An dem Rathaus sieht man gegen den Markt herab des Adlers, welchen die Stadt zuvor ganz frei geführet, unteren Teil zum Zeugnis der Verpfändung kanzelliert und in Schranken geschlossen." Die Verpfändung war älter als 200 Jahre; denn sie fiel in die Regierung des Kaisers Ludwig des Bayern, der i. J. 1315 die reichsfreie Stadt Eger an Johann von Böhmen verpfändete. — Die kriegerische Unternehmung hat begonnen; die in dieser und den folgenden Szenen zerstreuten Andeutungen über strategische Maßnahmen und ihre Ausführung sind zu einem Ganzen zu verbinden, welches die erste Einleitung eines Feldzuges und den Beginn desselben darstellt. Die Operationsbasis ist durch die Punkte Eger und Pilsen bezeichnet. Im Norden dieser Linie liegt am Südende der Päſſe, die aus Sachsen über das Erzgebirge nach Böhmen führen, die Stadt Joachimsthal; im Süden finden sich die Ortschaften Neustadt und Weiden, wo das Gefecht stattfand. Zwischen diesen und Pilsen liegt Tachau, von wo aus der kaiserliche Trupp in das schwedische Lager einbrach, Tirschenreuth, von wo aus die erste Kunde von dem Gefecht nach Eger kam, und Falkenberg. Die Schweden kommen von Süden und Norden (Joachimsthal) her, sich mit Wallenstein in Eger zu vereinigen. Max Piccolomini von Pilsen her sucht die Vereinigung zu hindern. Der geschichtliche Hergang war folgender: Altringer war mit der allgemeinen Leitung der Vorkehrungen betraut worden; er hatte sich zunächst zu Maximilian von Bayern begeben, der seine Truppen gegen Passau vorrücken ließ, um einem gemeinschaftlichen Angriff der Wallensteinschen und Weimarschen Truppen Widerstand zu leisten. Gallas sollte dem Kaiser zur Seite bleibend in Budweis die militärischen Anordnungen treffen. Von Schlesien aus setzte sich Colloredo in Bewegung. Piccolomini war ohne viele Mühe Meister von Pilsen geworden. Der Oberst Suys endlich war nach Schillers Darstellung (Picc. II, 7) auf des Kaisers Befehl nach Bayern vorgerückt. Wallenstein hatte die Absicht, sich mit den Sachsen zu verbinden und die Truppen des Herzogs Bernhard in Eger aufzunehmen. Auch kam es schon zu Scharmützeln zwischen den kaiserlichen und den Regimentern, die an Wallenstein festhielten (Ranke, a. a. O. S. 301 und 305). Für Bernhard von Weimar (s. oben S. 258), der in der That bis Weiden gelangte, aber zu spät, um Wallenstein retten zu können, setzt Schiller, vielleicht aus Rücksicht auf den Hof zu Weimar, den Rheingrafen ein (s. oben S. 246). Ein von Murr a. a. O. mitgeteilter ausführlicher Bericht über die letzten Vorgänge betreffend den Tod Wallensteins sagt: Wallenstein habe

gleich nach seiner Ankunft „aus dem Joachimsthal und deren Orten die Besatzungen abzuführen anbefohlen, damit des Feindes Truppen desto früher und sicherer nach Eger durchreisen mögen, mit denen er sich alsbald konjungieren wollen." — „Das ist der Weg, auf dem die Schweden nahen." Die dritte Wiederholung der bekannten Wendung s. oben S. 321.

Kernstück (Sz. 4—7).

Sz. 4 und 5. Die frohe Botschaft von dem siegreichen Gefecht der Schweden in einer Steigerung und mit einem Umschlag von übermütiger Lust in der Umgebung Wallensteins zu schwerem Leid seines Hauses, welchem mit diesem Siege der Schweden die tiefste Wunde geschlagen wird: Sz. 4 spricht nur allgemein von einem „kaiserlichen Oberst"; erst Sz. 5 nennt Max und seine Getreuen. Schon diese ersten Berichte lassen erkennen, daß Max die Schlacht und den Tod suchte.[1]) — „Die Pappenheimer alle . . . sind auf dem Platz geblieben"; so hat sich erfüllt, was das Abschiedswort ihres Führers am Schluß der III. Aufzugs geweissagt hatte. Der Sieg der Schweden ist zugleich das Ende der großen Unternehmung, über die Wallenstein kurz zuvor noch so hochfliegende Gedanken gehabt hatte; s. oben W. T. II, 2 Schl. und III, 13.

Sz. 6. Die verhängnisvolle Wirkung der Siegesbotschaft auf den Gegner Wallensteins, Buttler. Sie offenbart sich an der knappen Aneinanderreihung von Thatsachen und Gründen, die mit der Kunde anhebt, daß sich die Schweden siegend nahen (vierte Wiederholung dieser Wendung s. oben), darauf in vier Stufen aufsteigt bis zum entscheidendsten Beweggrunde: „Wort muß ich halten, führ's wohin es will" (Rückbeziehung auf sein früher gegebenes Ehrenwort), und dann mit der festen Entschließung endet: „Er darf nicht leben." Diese Entschließung wankend zu machen, setzen die Gegengründe Gordons ein: er ruft die Treue Buttlers an, weist auf „des Feldherrn heilige Person" hin, warnt vor einem Verbrechen und vor übereilter Vollstreckung des kaiserlichen Willens, mahnt, den Adel der Seele und das Gewissen nicht durch Henkersdienst zu beflecken, und bestürmt Buttler, einen minder grausamen Ausweg zu suchen als den schwarzen Mord, den die Natur verflucht. Er läßt gegenüber der Sprache der Rachsucht und kalten Berechnung Buttlers das Herz und das Gewissen sprechen, damit die That jenes im voraus gerichtet werde, eine Art von Sühne, die um so notwendiger erscheint, als eine thatsächliche Sühne des Mordes, die wir am Schluß der Tragödie erwarten, auszubleiben scheint; vergl. V, 11. Gemildert wird die That Buttlers dadurch, daß der Tod Wallensteins als ein Opfer um das Opfer hingestellt wird, das mit dem Untergang Max P.s und seiner Getreuen gebracht ist.[2]) So wird in der That der Untergang Wallensteins

[1]) „Ein kaiserlicher Trupp . . . sei eingebrochen in das schwed'sche Lager" (Sz. 4). „Bei Neustadt hab' der Piccolomini sich mit der Reiterei auf sie geworfen."

[2]) „Wär' die Armee des Kaisers nicht geschlagen,
Möcht' ich lebendig ihn erhalten haben."

ein „Verhängnis“ [1]) in dem Sinne einer unglückseligen Verflechtung von Umständen und von Schuld und Nemesis, welche über die Gedanken und die Berechnung der Beteiligten hinausgehen; vergl. oben S. 321. Zugleich wird zur weiteren Charakteristik Buttlers eine neue Anschauungsweise desselben eingeführt, welche in Sz. 8 zu vollem Ausdruck kommt: Buttler eignet sich etwas von der fatalistischen Lebensanschauung Wallensteins an; aber die aus dieser hervorgehende Entschließung wendet sich nun gegen Wallenstein selbst und wird mitbestimmend für seinen Untergang. Wiederum ist es ein Schriftstück, das neunte in der aufgezählten Reihe, s. oben S. 320, das entscheidend in die Handlung eingreift: das kaiserliche Manifest, das Buttler und Gordon befiehlt, sich Wallensteins zu bemächtigen. Es ist ein Seitenstück zu dem „offenen kaiserlichen Brief“ (Picc. V, 1), der Vollmacht, welche alle Leute der Armee der Ordre Octavios unterstellte (W. T. II, 5). Es wird dadurch auch formell und gleichsam amtlich Buttler als Stellvertreter und Nachfolger Octavios eingesetzt (vergl. S. 269, 92). Das Manifest ist aber auch Seitenstück zu dem kaiserlichen Briefe, der dem Heere befahl, Wallenstein die Pflicht aufzukünden als einem Feind und Landesverräter. (W. T. III, 15; vergl. S. 302.) Alle drei Schriftstücke aber werden zu deutlichen Gegenminen gegen die beiden Schriftstücke der Wallensteinischen Partei; das Promemoria und den Revers, und heben die Wirkung dieser in eben dem Maße auf, als die Autorität der auf das historische Recht begründeten kaiserlichen Majestät größer ist, als die der großen Persönlichkeit eines Condottiere (Schriftstück gegen Schriftstück, Autorität gegen Autorität). — Der Beschluß Buttlers, Wallenstein zu töten, zieht den gewaltsamen Tod auch der Genossen Wallensteins nach sich, wie diese Wallenstein nach sich gezogen haben in die Bahn des Verrates und des Verderbens. Erst nach jenem ersten Beschluß kommt Buttler, der Illo und Terzky anfangs hatte „lebend greifen“ wollen, zu dem andern, auch diese zu töten. Und „bei eines Gastmahls Freuden“ sollen sie gefällt werden, wie sie bei eines Gastmahls Freuden (Picc. IV) den Trug gesponnen hatten, der so entscheidend auf den verhängnisvollen Entschluß Wallensteins einwirken sollte.

Einzelnes. Die Wechselrede zwischen Buttler und Gordon ist der Erregung der Gemüter entsprechend zum größten Teil stichomythisch, d. h. eine Wechselrede Zeile um Zeile. — „Und tausend brave Männer kamen um.“ Auch diese Wendung kehrt refrainartig wieder, vergl. oben Sz. 4. Der Dichter brauchte das „kaiserliche Manifest“ der oben bezeichneten Gegensätze wegen; die geschichtliche Überlieferung weiß nur, daß nach der Ankunft Wallensteins in Eger um Mitternacht ein reitender Bote den kaiserlichen Erlaß mit der Absetzung Wallensteins brachte.[2]) Das Vorhandensein eines kaiserlichen ausdrücklichen Mordbefehls ist bisher nicht nachgewiesen worden.

---

[1]) „Der Ort nicht, sein Verhängnis tötet ihn.“

[2]) Landmann in der Allgem. deutschen Biogr. III, S. 652 (im Aufsatz über Buttler).

Buttler empfing durch seinen Beichtvater von Octavio den Auftrag, wenn er kaiserliche Gnade und Beförderung erwerben wolle, Wallenstein tot oder lebendig herbeizuschaffen. Der Beichtvater kam zu spät, als daß diese Meldung Einfluß auf Buttler hätte ausüben können; aber Piccolomini hatte den Obersten Buttler auch auf einem andern Wege auffordern lassen, den General zu verabschieden oder zu töten, indem man ihn auf die eine oder die andere Weise in eine Lage bringe, daß er nichts Übles thun könne. Unmöglich kann man annehmen, daß Ferdinand selbst, der es immer auf das entschiedenste mit feierlichem Nachdruck geleugnet hat, mit voller Kunde der Sache einen Mordbefehl gegeben habe. Aber in dem Getümmel der Anklagen und Besorgnisse, der leidenschaftlichen Aufregung gegen Wallenstein, ließ er der Partei der Aktion freie Hand gegen ihn, deren Losungswort es jetzt geworden war, Wallenstein entweder lebendig oder tot einzubringen (nach Ranke a. a. O. Kap. 15).

Sz. 7. Wirkung der Siegesbotschaft auf die Genossen Wallensteins. Diese Botschaft bildet die Unterlage für alle Äußerungen der Sicherheit, der „blinden Siegestrunkenheit", des „trunknen Glückeswahnes" und der frevlen Überhebung, und wird deshalb vierfach wiederholt — im ganzen nun zum fünften Male in der aus den voraufgegangenen Szenen bekannten Wendung.[1]) — Die Verblendung der siegestrunknen und doch soeben erst zum Opfer bestimmten Feldherren wird zu einem äußerst wirksamen Kontrast und Umschlag gegenüber dem Inhalt der voraufgehenden Szene. Der Ausbruch des grimmigen Hasses gegen Piccolomini[2]) und gegen alle Kaiserlichen[3]), die Verachtung gegen die kaiserlichen Führer (König Ferdinand von Ungarn und Gallas) wird zu einer Rechtfertigung des Gerichts, das Buttler über sie beschlossen hat. Ihr frevler Siegesübermut überhört die warnenden Stimmen Buttlers und Gordons; das ganze Wechselgespräch aber klingt aus in tragische Ironie, wenn Illo die alten Tage des kriegerischen Ruhmes und der Größe Wallensteins wiederkehren sieht, wenn er Gordon auffordert, sich „den Platz zum letztenmal empfohlen sein" zu lassen und sich mitsamt den Wallensteinischen selbst diesem ausliefert[4]), ganz wie früher Wallenstein selbst sich seinen Mördern ausgeliefert hatte (s. oben S. 315), endlich wenn Terzky Buttler fragt: „Ihr kommt doch auch aufs Schloß" und dieser bedeutsam antwortet: „Zu rechter Zeit."

Einzelnes. Die Hinweisung auf des alten Piccolomini Trachten, sein altes Grafenhaus zu fürsten, und die Nemesis, daß er „nun den einzigen Sohn begräbt", ohne den die fürstliche Würde für ihn keinen Wert hat, wird zu einer Vorbereitung auf die rechte Würdigung des Schlußwortes des ganzen Dramas. — Das einmütige Zeugnis Buttlers

---

[1]) „Morgen ziehen die Schweden ein, zwölftausend tapfre Krieger." — „Bei vollen Gläsern erwarten wir die schwed'sche Avantgarde." — „Denn morgen ziehn die Schweden in die Festung" (zweimal).

[2]) „Jetzt ist's an uns, . . . Rach' zu nehmen an den schlechten Menschen u. s. w."

[3]) „Nicht ruhen soll dieser Degen, bis er sich in österreich'schem Blute satt gebadet."

[4]) „Schickt Runden aus u. s. w."

und Illos über den Schmerz Wallensteins bereitet auf die Totenklage vor, die später V. 3 und 4 Wallenstein selbst um den Heldenjüngling anstimmt. — Nach dem Drama veranstaltete Illo das verhängnisvolle Gastmahl, in Wahrheit wurde es von Gordon gegeben; das letztere wäre unvereinbar gewesen mit der sonst vom Dichter dem Gordon beigelegten Sinnesart und Rolle. — „Gallas war von jeher nur ein Heerverderber", vergl. oben S. 222.

Ausgangsszene (Sz. 8).

Es wird in Anknüpfung an den Gedankenkreis der 7. Szene zunächst „das ausgespannte Mordnetz" enger und fester um die Opfer gezogen durch Befolgung des Auftrags, welchen Illo selbst Gordon gegeben hatte, und damit „die That" entschiedner vorbereitet. Dann folgt ein letztes Ringen um das Leben Wallensteins im Wechselgespräch zwischen Gordon und Buttler. Dasselbe giebt die Fortleitung der Gedanken von Sz. 1 u. 2 und besonders von Sz. 6, nachdem Sz. 7 diese Gedankenreihe unterbrochen hatte, aber nicht nur einen Wiederhall der früheren Gründe für und wider die Ausführung der blutigen That, sondern auch ein Neues. Buttler drängt, weil ihn selbst die Ereignisse zu drängen scheinen.[1]) Die Vorgänge werden zugleich zu einer Bewegung der sichtbaren Handlung auf der Bühne und einer unsichtbaren Gegenhandlung hinter derselben, die sich uns sehr bald als Mitwirkung einer höheren, über den hier Handelnden waltenden Macht darstellen wird. Denn es sind nicht die Schweden, welche jetzt nahen, sondern die Kaiserlichen. Die Hinweisung auf die drängenden Ereignisse wird zugleich ein Mittel, die Zeit des ganzen katastrophischen Ausgangs genau zu bestimmen in einer Weise, die uns selbst unwillkürlich zu einem erwartungsvolleren Mitdurchleben der folgenden Ereignisse anregt.[2]) Sodann werden vor der endgültigen Entscheidung in einem kurzen Rückblick noch einmal das Leben und Wesen des zum Tode bestimmten Opfers, Wallensteins Fehler und Verschuldungen einerseits (durch Buttler), seine Größe, seine edlen und liebenswerten Züge, seine Edelthaten anderseits (durch Gordon) uns vor Augen geführt, aber mit dem „es ist zu spät" abgeschlossen. Auch dieses „zu spät" (ὀψέ) wirkt tragisch, wenngleich in etwas anderem Sinne, als sonst: 1. weil die folgenden Ereignisse zeigen werden, daß es noch nicht zu spät war, das aufgehobene Schwert aufzuhalten, daß dieses vielmehr wirklich aufgehalten worden wäre, wenn nicht das nächstfolgende Ereignis, die Ankunft der Kaiserlichen (statt der erwarteten Schweden) zu spät eingetreten wäre (vergl. den Vorgang in V, 7, auf welchen diese Szene in gewissem Sinne vorbereitet); 2. weil Buttler selbst noch einen

---

[1]) „Ihr vernahmt's.
Der nächste Morgen schon gehört den Schweden.
Die Nacht nur ist noch unser; sie sind schnell;
Noch schneller woll'n wir sein."

[2]) „Der Sonne Licht ist unter; herab steigt ein verhängnisvoller Abend."

inneren Kampf durchzukämpfen scheint, dessen Ausgang eine Zeitlang noch als zweifelhaft angesehen werden kann, bis Gordons letztes Wort die letzte Entscheidung zum Verderben Wallensteins herbeiführt und nun erst das „es ist zu spät“ zu einer Wahrheit macht. Es hat sich auch in Buttler die Stimme des Herzens geregt[1]); er sucht sie niederzukämpfen durch die Weiterführung der vorher Sz. 6 angesponnenen fatalistischen Betrachtungsweise[2]), sowie durch die Stimme der Ehre — die Erinnerung an die Art, wie Wallenstein nicht Anstand nahm, auch mit Buttlers Ehre und gutem Ruf zu spielen, die Erinnerung sodann an sein verpfändetes Ehrenwort, das er einzulösen habe[3]); — er würde sicherlich umgestimmt worden sein, wenn Piccolomini nicht zu spät, sondern zu rechter Zeit erscheinend, ihn seines Wortes hätte entbinden können; ja Buttler würde schon jetzt vielleicht zu gewinnen gewesen sein, wenn Gordon ihm die Nichtverbindlichkeit eines solchen Ehrenwortes hätte darthun können: da trifft das verhängnisvolle Wort Gordons, daß einen solchen Mann zu retten, auch des Opfers „entehrt zu sein“ wert sei, tief verletzend das ganze gerade diesen Mann (s. oben S. 290) durchglühende Vollbewußtsein von seiner persönlichen Ehre und ihrem Werte, weckt die Vollkraft seines Willens und leitet sie zur Vernichtung seines persönlichen Gegners (Wille gegen Wille; Persönlichkeit gegen Persönlichkeit.[4]) Das früher (II, 6, vergl. oben S. 292) langsam vorbereitete dramatische und tragische Motiv: Wirkung eines im verhängnisvollen Augenblick gegebenen Ehrenwortes, die Tragödie „Buttlers Rache“ kommt nunmehr zum katastrophischen Abschluß, und gerade Gordon ist es, der im Eifer Wallenstein zu retten, ohne es zu wollen, mitschuldig wird an seinem Tode (echt tragische Verschlingung der Verhältnisse im Großen wie im Kleinen: der Wahn betreffend das eilende Nahen der Schweden und die verhängnisvolle Wirkung dieses Wahnes; das den freien Willen Buttlers gefangen nehmende Ehrenwort; die unwissentliche, also schuldlose Mitschuld Gordons an dem Tode Wallensteins.)

Einzelnes. „Ein großer Rechenkünstler war der Fürst u. s. w.“ Die Worte enthalten in vortrefflicher Zusammenfassung die Ausführung und Summe der bereits Picc. II, 5 (vergl. oben S. 235 ff.) angedeuteten

---

[1]) „Was hälf's ihm auch, wenn mir für ihn im Herzen was redete?“

[2]) „Doch nicht mein Haß macht mich zu seinem Mörder,
Sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich,
Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
Es denkt der Mensch, die freie That zu thun,
Umsonst! u. s. w.
— — — — — — Warum mußten auch
Die Schweden siegen und so eilend nahn!“

[3]) „Sein Blut nicht will ich. Nein, er möchte leben.
Doch meines Wortes Ehre muß ich lösen,
Und sterben muß er, oder — hört und wißt!
Ich bin entehrt, wenn uns der Fürst entkommt.“

[4]) „Den Menschen macht sein Wille groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er sterben.“

Gedanken. Die Vergleichung mit dem Archimedes freilich ist nicht ganz zutreffend, da diesem eine frevle Überhebung nicht nachgewiesen werden kann. Die hier angeregten Vorstellungen bleiben auch in der folgenden Ausführung einer fatalistischen Lebensanschauung noch wirksam, wenn Buttler von Wallenstein sagt: er sei „das Spielwerk nur der blinden Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell die furchtbare Notwendigkeit erschaffe." — „O, einen Felsen strebt' ich zu bewegen; ihr seid von Menschen menschlich nicht gezeugt"; vgl. die ähnlichen Worte des Patroklos vom Achill Il. XVI, 33 ff.

II. Halbakt.

Vorblick auf die Gliederung. Sz. 9 ist Eingangsszene, Sz. 10, der Bericht über den Tod Max P.s, und Sz. 12, die Klage Theklas um ihn, sind die Hauptszenen und Höhenpunkte dieser Handlung, Sz. 11 und 13 Zwischenszenen, und so bilden die Szenen 10—13 eine besondere Gruppe; Sz. 14 sodann, der Abschied Theklas von der Mutter, ist Ausgangsszene. Das Ganze ist Ausgang des Dramas „Max und Thekla", sowie der Abschluß des Hohenliedes vom Heldentum des jungen Piccolomini, aber auch des anderen Motivs; das Heldenwerden einer zum Leiden bestimmten Jungfrau, vergl. S. 252 ff.

Eingangsszene (Sz. 9).

Entgegen der geschichtlichen Wirklichkeit (s. oben S. 318 und 233) werden Gattin und Tochter Wallensteins auch in Eger noch handelnd aufgeführt; das verlangte der Abschluß der voraufgegangenen Handlung; auch sollte das Leiden und der Untergang des ganzen Hauses Wallensteins zur Anschauung kommen. Die Handlung knüpft an die Andeutungen an, welche über die Wirkung der Nachricht vom Tode Max P.s auf Thekla in Sz. 5 bereits gegeben waren. Wallenstein ist hier ganz liebender Vater; er allein, der Vater und Held, hat das tiefste Verständnis für den Gram der Tochter, wie für ihr Heldentum. So findet auch der Konflikt zwischen Vater und Tochter, welcher das Heldentum der Jungfrau auf seiner Höhe gezeigt hatte (s. oben S. 313), bevor sie in dieser Szene auf Nimmerwiedersehen von einander scheiden, einen versöhnenden Abschluß, ähnlich wie der Konflikt zwischen Vater und Sohn in dem Abschied Max P.s von Octavio II, 7. — Die Anerkennung des im Leiden geborenen Heldentums der ihm ebenbürtigen Tochter durch den großen Heldenvater[1]) wird die bescheidene und doch stolze Erfüllung der vermessenen Pläne, die er noch kurz zuvor in betreff des Glückes seiner Tochter gehabt hatte, vergl. oben S. 299. — Aber Thekla selbst bleibt bei ihrer Heldenstärke doch

---

[1]) „Meine Thekla
Hat ihres Vaters unbezwungnes Herz.
. . . .
Es ist mein starkes Mädchen; nicht als Weib,
Als Heldin will ich sie behandelt sehn."

auch ganz das Weib; das zeigt ihre zärtliche Besorgnis für die Mutter[1]), sowie die Scham, dem fremden Manne gegenüber ihr Herz verratend, sich schwach gezeigt zu haben[2]), und ihr Verlangen sich „in seiner Achtung wiederherzustellen". Das Anziehende ihrer Erscheinung liegt eben in der Verbindung heldenhaften und echt weiblichen Wesens, und daß diese Verbindung sich als eine ganz natürliche darstellt. — Die Zwischenzeit bis zur Ankunft des schwedischen Hauptmanns wird ausgefüllt durch eine dringliche Warnung und Mahnung der Gräfin Terzky, die von schweren Todesahnungen bewegt wird[3]); es ist die erste Mahnung in der nun beginnenden Reihe derselben, denen Wallenstein, wie hier im Anfang, so auch weiterhin und zwar in steigendem Maße Sorglosigkeit und Sicherheit entgegensetzt.

Szenengruppe von Sz. 10—13.

Sz. 10. Der Bericht des schwedischen Hauptmanns: a) über den Tod und b) über die Bestattung Max P.s, gleicht dem Bericht des ἐξάγγελος, mit welchem in der antiken Tragödie der katastrophische Ausgang gemeldet zu werden pflegt. Er ist der Form nach wie diese episch gehalten und ein Muster epischer Erzählung, dem Inhalt nach ein Lied von der Treue eines Helden, der den Tod sucht, um weder dem Kaiser und damit seinen Lebensgrundsätzen, seiner Pflicht, seiner Sache, seinem Eide, noch Wallenstein und damit dem mit Sohnesliebe geliebten väterlichen Freunde und Wohlthäter, dem begeistert verehrten Lehrmeister und Führer untreu zu werden. — Aus dem Umstande, daß er den Tod sucht, erklärt sich auch die Art seines Todes. Es wäre kein heldenhafter Tod gewesen, wenn Max durch einen unebenbürtigen Gegner, etwa einen der gewöhnlichen Krieger gefällt worden wäre; deshalb wird ihm der Oberanführer des feindlichen Heeres, der Rheingraf selbst, entgegengestellt. Aber es wäre unritterlich gewesen, wenn dieser einen Gegner, der den Tod in der Verzweiflung suchte, mit roher Hand niedergestoßen hätte.[4]) So findet Max den Tod im wilden Schlachtgewühl unter den Hufen der eigenen nachdringenden Rosse. Das ist scheinbar ein Bild des Gräßlichen, aber durch die äußere Lage äußerlich erklärt[5]) und durch den Seelenzustand Max P.s gemildert; die eigenen Rosse haben gleichsam Mitleid mit ihm und geben ihm den ersehnten Tod, den die Gegner versagen. So wird das Schauspiel, in ein Schau-

---

1) „Was weint die Mutter? Hab' ich sie erschreckt?"

2) „Mein Herz verriet mich bei dem fremden Manne;
Er war ein Zeuge meiner Schwachheit u. s. w."

3) „Denn schwer ist mir das Herz in diesen Mauern,
Und wie ein Totenkeller haucht mich's an u. s. w."

4) „Da rief der Rheingraf ihrem Führer zu,
In guter Schlacht sich ehrlich zu ergeben.
. . . .
Gern hätte der Rheingraf ihn gerettet."

5) „Nicht vorwärts konnten sie, auch nicht zurück,
Gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge u. s. w."

spiel erschütterndster Art gewandelt, unser tiefstes Mitleid erregen, aber auch die Gewalt des Schmerzes verständlicher machen, welche Thekla zu ihrem Entschluß treibt. Der Tod bleibt als ein Tod in der Schlacht ein Heldentod und ein Gegenbild zu dem Tode Wallensteins durch Mörderhand.

Daß es Schiller viel beschäftigte, die dichterisch wirksamste Todesart Max P.s ausfindig zu machen, zeigt eine Stelle aus den Memoiren seines Freundes von Wolzogen (S. 13 ff.). Derselbe erzählt von einem Besuch, den er Schiller im Februar 1798 in Jena abstattete, und fährt dann fort: „Namentlich viel sprach er dann mit mir über Wallenstein, der ihn damals beschäftigte. Er verlangte, ich sollte ihm ein treues Bild von einer Schlacht des 30jährigen Krieges liefern, damit er aus dieser Beschreibung die Grundfarben zur Schilderung des Todes von Max P. entlehnen könne; als ich ihm aber mit Kartaunen, Colubrinen und Bombarden kam: da schlug er die Hände über dem Kopf zusammen und rief: „Wie können Sie nur verlangen, daß ich eine Szene, welche den höchsten tragischen Eindruck auf die Zuschauer zu machen berechtigt ist, mit so viel Knall und Dampf anfüllen soll?! Max kann nicht durch eine Kugel enden; auch muß sein Tod nur erzählt, nicht dargestellt werden, ähnlich wie Theramen in der Phädra Hippolyts Ende berichtet!" — Er sann noch lange hin und her, wie er seinen Helden nach diesen Grundsätzen am besten aus der Welt schaffen möchte, und jeden Tag brachte ich ein neues Projekt dazu, das er jedoch als viel zu kriegswissenschaftlich immer wieder verwarf. Endlich hatte er seinen Entschluß gefaßt: „Ich hab's!" — sagte er — „Max darf nicht durch Feindes Hand, er muß unter dem Hufschlag seiner eigenen Rosse an der Spitze seines Kürassier-Regiments des Todes Opfer werden!" — Schiller hatte die Phädra des Euripides — freilich nach einer „geistleeren Übersetzung" — zuerst im Frühjahr 1798, also während seiner Beschäftigung mit Wallenstein kennen gelernt. Seine eigene Übersetzung dieser Tragödie gehört zu seinen letzten Arbeiten (vollendet im Januar 1805). Man vergl. in derselben die Worte V, 6: „Ich sah deinen heldenmüt'gen Sohn geschleift, o Herr, von diesen Rossen, die er gefüttert mit der eignen Hand." — Dürfte man das „tragisch" in der Wendung Schillers „höchster tragischer Eindruck" nicht nur im Sinne des Erschütternden, sondern im höchsten Sinne nehmen, so könnte man versucht sein, in dieser besonderen Todesart Max P.s eine besondere Sühne (eines übergewaltigen Leidens) zu sehen für seine Mitschuld an dem Tode seiner Getreuen, die nun bis auf den letzten Mann fallen.

Die Art der Bestattung Max P.s, mit der Erweisung höchster Heldenehren von seiten des Feindes, wird zu einer Anerkennung nicht nur seines Heldentums, sondern auch seines Heldentodes, und so löst sich das Bedenken, welches die vom Dichter gewählte minder heldenhafte Todesart in uns etwa noch zurückließ, in eine vollbefriedigende Stimmung auf, und das Lied vom Heldentum Max P.s klingt auch für uns aus in das Wort: „und alle rührte sein Geschick." — Was folgt, ist die Totenklage der Geliebten (Sz. 12) und ihr unerschütterlicher Entschluß, dem Andenken des Geliebten an seinem Grabe im Kloster fortan das gramerfüllte Leben zu weihen. Auch das Lied vom Heldentum der zu schwerstem Leid bestimmten Jungfrau geht zu Ende. Beide Züge werden in dem Bilde Theklas, wie es die letzten Szenen bringen, festgehalten

und weiter ausgeführt. Ein ungewöhnlich fester und starker Wille mitten im übergewaltigen Leid: das verraten die kurzen, tonlos gewordenen Fragen der Jungfrau. Adel und Hoheit der Gesinnung spricht aus dem Schlußwort, mit welchem sie sich aus ihrem Schmerz emporrichtend, in der Achtung des Hauptmanns wieder herstellt[1]) und das Heldentum der Gegner, die ihren Geliebten gefällt, aber im Tode mit höchsten Ehren geehrt haben, auch ihrerseits zu ehren sucht. — Der Name des Klosters St. Katharinenstift ist willkürlich erfunden. Ein Oberst v. Seckendorf erscheint seit 1632 im schwedischen Heer.

Er wurde, weil er 1641 versucht hatte, deutsche Offiziere im schwedischen Heere zum Übergang in des Kaisers Dienst zu bereden, standrechtlich verurteilt und auf dem Marktplatz zu Salzwedel enthauptet. Sein Sohn war der berühmte Jurist Veit Ludwig v. Seckendorf, der erste Kanzler der neubegründeten Universität Halle, ein Freund A. H. Franckes.

Sz. 11—13. Der äußere Hergang, Möglichkeit und Vorbereitung der Flucht, ist für uns Nebensache; von ihm gilt das Wort Goethes (Brief an Schiller vom 18. März 1799): wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen. Die Hauptsache ist für uns die innere Begründung des von Thekla gefaßten Entschlusses und die Auflösung des Widerspruches, der zwischen diesem Entschluß und ihrer sonst so nachdrücklich hervorgehobenen zärtlichen Liebe zur Mutter liegt. Die innere Begründung der Entschließung Theklas liegt in der Todessehnsucht eines Gemütes, welches das Leben in und mit der Welt hinwirft, „da sein Gehalt verschwunden". Für sie hat nur ein Ort in der Welt noch Wert, wo er bestattet liegt, an seinem Sarge. Sie „will, ja in die Gruft nur des Geliebten", „zur tiefen Ruh', wie er sie auch gefunden", will als Helden- und Todesbraut mit ihm vereint sein[2]), hinter den Treuen nicht zurückbleiben, die auch im Tode nicht von ihm lassen wollten. Ihr ganzes Leben sollte fortan eine einzige Totenklage werden mit dem Inhalt, den die Schlußworte der Totenklage in Sz. 12 andeuten, daß im Wechsel von Menschenglück und Menschenleid, den das Menschenlos in sich schließt, gerade das Edelste dahinsinkt als ein Opfer der verhängnisvollen Wirren des Lebens. Damit ist das Charakterbild Theklas einheitlich und völlig ausgestaltet zu dem Bilde einer ganz in Gram getauchten[3]) Heldin des Leides. Das Motiv tritt in die Reihe der zu allen Zeiten von der Dichtung mit besonderer Vorliebe behandelten Motive, einzelne Gestalten entweder von vornherein zu besonderen Trägern übergewaltigen Leids, sowohl eignen, wie fremden zu machen, oder durch besonders schwere Schicksalsschläge zu solchen werden zu lassen. Dahin gehören Achilles,

---

[1]) Das Schlußwort: „Sie haben mich in meinem Schmerz gesehen —" nimmt das im Anfang der Szene gesprochene Wort wieder auf.

[2]) „Auch für mich ward jener Lorbeerkranz,
Der deine Totenbare schmückt, gewunden."

[3]) Am bezeichnendsten giebt diesen Seelenzustand wieder das Wort Kreons in der Antigone des Sophokles V. 1310: δειλαίᾳ συγκέκραμαι δύᾳ.

„der Held des Leides" (ἄχος, das Leid), Niobe, Antigone[1]), Iphigenie[2]), Sigune im Parzival, an deren Los — auch ihr Leben ist nur Trauer um den Tod des Geliebten — das Schicksal Theklas vornehmlich erinnert. Das Eigentümliche an der Schmerzensgestalt Theklas aber ist, daß die Jungfrau, kaum der Kindheit entwachsen und schnell auf des Lebens und Glückes Höhe getragen, in so jähem Wechsel, so früh und für ihr ganzes weiteres Leben dem Grame verfällt. — Zu dieser Begründung für den Entschluß Theklas tritt sodann das Sz. 11 g. E. angedeutete Weitere: sie fühlt sich nicht nur wie durch einen geheimen Zug unwiderstehlich zu seinem Grabe hingezogen[3]), sondern auch fortgestoßen, die Lebende, wie durch eine dunkle Macht aus den Räumen dieses Hauses, die sich ihr mit bleichen, hohlen Geisterbildern anfüllen (vergl. die ähnliche Ahnung der Gräfin Terzky in Sz. 9).[4]) Thekla soll den Schauern, die bald in diese Wände einziehen, entnommen werden. In den stillen heiligen Schmerz um den Geliebten soll sich nicht mischen das Grause, Zeuge sein zu müssen der Ermordung des Vaters. Eben dies, daß der Dichter das Bild ihrer Trauer um den Geliebten ausschließlich und in vollster Reinheit zur Darstellung bringen wollte, ist dann auch der Grund, daß er die so zärtlich liebende Tochter um des Geliebten willen sich von der Mutter trennen läßt.[5]) In den großen Zügen jenes vollausgeführten Bildes tritt dieser Zug der früheren Zeichnung zurück, so daß der Widerspruch, wenn auch nicht verschwindet, so doch erträglich wird.

Sz. 14. Aber ein Abschied von der Mutter durfte dann nicht fehlen. Das ursprüngliche Gefühl, das den Dichter zur Abfassung von Sz. 14 bestimmte, war gewiß das Richtigere, und weder die Bedenken, die später in ihm selbst aufstiegen, noch die Entscheidung, die Goethe, ohne Gründe anzugeben, infolge der Aufforderung Schillers traf[6]), sollten uns nachträglich in unserm Gefühl irre machen. War der Dichter bemüht gewesen, den Abschied der Tochter vom Vater versöhnend zu gestalten, damit die Dissonanz ihres früheren Verhältnisses sich auflöse (vergl. oben zu Sz. 9), so durfte er unmöglich das nie getrübte Verhältnis zwischen Tochter und Mutter zuletzt mit einem Mißklang abschließen. Auch ist das Motiv, an sich ergreifend, bei aller Kürze so zart und seelenvoll

---

[1]) Vergl. Sophokl. Antigone V. 4 ff., 463 ff., 559 ff.

[2]) „Der Gram bedeckt geheimnisvoll ihr Inneres"; vergl. Abt. I, S. 357 ff.

[3]) „Es zieht mich fort, ich weiß nicht, wie ich's nenne,
Unwiderstehlich fort zu seinem Grabe."

[4]) Vergl. die Vision des Theoklymenos in der Odyssee XX, V. 345 ff.

[5]) „Ich kann's ihr nicht ersparen!"

[6]) Brief an Schiller vom 18. März 1799: „Mit dem Monolog der Prinzessin würde ich auf alle Fälle den Akt schließen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen." Somit können wir Düntzer nicht beistimmen, wenn er a. a. O. S. 332 sagt: „Daß die beiden letzten Auftritte wegbleiben könnten, erkannte Schiller selbst, und Goethe bestätigte es auf überzeugende Weise." (??)

ausgeführt, auch so bewegend in der Darstellung der Arglosigkeit der Mutter, daß die Reihe von Bildern des Abschieds, die das Drama bringt, (vergl. oben S. 316) hier einen sehr wertvollen Zuwachs und einen bedeutsamen Abschluß erfährt.

Rückblick auf den ganzen IV. Aufzug. Fortschritt und Zuwachs der Handlung: es haben einen versöhnenden Ausgang gefunden das Liebesdrama „Max und Thekla“, die Motive vom Heldentum Max P.s im allgemeinen, sowie von seinem Heldentum des Leides; der Konflikt zwischen Vater und Tochter. Es ist neu hinzugetreten und zugleich zum Abschluß gebracht das Heldentum des Leides in Thekla, und es ist die Reihe von Bildern des Abschieds vervollständigt durch die Bilder: letztes Zusammensein von Vater und Tochter; Abschied der Tochter von der Mutter. So sind die dramatischen Motive nunmehr beschränkt auf die Motive des Dramas „Buttlers Rache“ und auf diejenigen, welche mit dem passiven Heldentum Wallensteins und seinem katastrophischen Ausgang gegeben sind. Auf diesen drängt die Gesamthandlung schon in diesem Akt in rascher Bewegung hin. Das Wild ist umstellt; der verhängnisvolle Beschluß es zu fällen gefaßt, das hemmende Moment, Gordons Fürbitte, beseitigt, das zur Beschleunigung der Mordthat treibende immer von neuem angekündigt mit der Hindeutung auf die unmittelbar bevorstehende Ankunft der Schweden. Aber es können neue die Ausführung hemmende Momente eintreten; das zuletzt genannte kann sich in ein rettendes verwandeln; in die hinter der Szene sich vorbereitende, noch unsichtbare Handlung wird die Entscheidung verlegt. Auf diese Entscheidung richtet sich unsere Spannung, mit welcher wir in die Handlung des letzten Aufzugs hineintreten.

V. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung der Handlung. Diese hat einen Mittel- und Höhepunkt in der Mordthat selbst. So wird Sz. 6 und 7, die Ausführung der That, das Kernstück. Um dieses legen sich Szene 1—5, die nächsten Vorgänge vor der That, und Szene 8—12, die nächsten Vorgänge nach derselben. Das Gemeinsame in allen Szenen bis zur Vollendung der Mordthat ist ein Ringen um das Opfer: in Szene 1 und 2, den Eingangsszenen, ein Ringen zwischen Buttler, der den Entschluß gefaßt hat, und den von ihm gedungenen Mordknechten, die ihn auszuführen sich sträuben; in Sz. 3—5 ein Ringen zwischen den Freunden Wallensteins, deren immer dringlicher wiederholte Warnungen ihn retten wollten, und dem Opfer selbst, das in wachsender dämonischer Sicherheit sich diesen Warnungen verschließt; endlich in Sz. 6 und 7 ein Ringen noch während der Katastrophe selbst nicht nur zwischen dem Rache heischenden Buttler und dem Gnade erflehenden Gordon (Sz. 6), sondern auch gleichsam innerhalb der unsichtbaren Handlung zwischen der Auffassung Gordons (Sz. 6), der

auf ein noch unsichtbares[1]) beglückendes, entscheidendes Ereignis hofft, und derjenigen Buttlers, der in dem wirklich unsichtbar herannahenden Ereignis eine zur raschen Ausführung zwingende Schicksalswendung sieht. Die Szenen 8—12 zeigen die nächsten Wirkungen und Folgen der That und das Gericht über dieselbe. Eine Höhe, von welcher aus die gesamte frühere Handlung noch einmal beleuchtet wird, liegt hier in dem „zu spät“ von Sz. 9.

Die Eingangsszenen. (Sz. 1 und 2.)

Schauplatz bleibt das Haus des Bürgermeisters in Eger. Der Zeit nach schließt sich die Handlung eng an die voraufgehende an. Von neuen Personen werden der Major Geraldin und die Hauptleute Deveroux[2]) und Macdonald, alle aus dem Regiment Buttlers, eingeführt. Der Hergang selbst bei der Ermordung ist bis auf die später zu bezeichnenden Ausnahmen auch in den Einzelzügen treu nach der Quelle Schillers[3]) wiedergegeben und die Darstellung ein hervorragendes Beispiel kunstvollster Verbindung von geschichtlicher — freilich an sich schon hochdramatischer — Wirklichkeit und wahrhaft dichterischer Behandlung und Beleuchtung.

Sz. 1. Vorbereitung der Ermordung Terzkys und Illos. Die Leitung dieser Unternehmung wird dem Major Geraldin übertragen, der Auftrag von diesem unbedenklich und ohne jede Gegenrede angenommen und damit das Schicksal der Genossen Wallensteins entschieden. Die Anweisung Buttlers nimmt auf, was wir aus IV, 6 u. 7 bereits wissen: ein Gastmahl wird sie fällen — Gegensatz zu dem Gastmahl Picc. IV, vergl. oben S. 326 — es wird (im Drama) von Illo veranstaltet, vergl. oben S. 327, und findet im Schlosse, d. h. auf der Burg von Eger statt. Die Anweisung Buttlers zur Ermordung der Genossen Wallensteins wird aber auch zum Hauptbericht über den künftigen Hergang selbst, der nur in Sz. 6 eine kurze Ergänzung findet (s. unten S. 346). Unser Interesse an diesem Teil des Blutgerichts soll gleichsam vorweg befriedigt werden, damit es sich dann um die Hauptkatastrophe, den Tod Wallensteins selbst, voll sammeln könne. Das ganze Auftreten Buttlers hier und in den folgenden Szenen erinnert an das Octavios, in dessen Stelle jener eingetreten ist, in Picc. II, 4 und 5: ähnliche vorbereitende Maßregeln der Sicherung und eine ähnliche Einwirkung auf charakterlose Werkzeuge.

Einzelnes. „Wer ist gut kaiserlich?“ Diese Frage und die Losung: „es lebe der Kaiser“ wird fortan (vergl. Sz. 2) zum Erkennungszeichen

---

[1]) „Eine Nachricht
Kann kommen — ein beglückendes Ereignis
Entscheidend, rettend, schnell vom Himmel fallen u. s. w.“

[2]) Walter Deveroux beteiligte sich in hervorragender Weise an den auf Wallensteins Tod folgenden Feldzügen; er starb 1640 in Prag an der Pest.

[3]) Murr, Ausführlicher Bericht; s. oben S. 323 Anm. 1.

für Freund und Feind als Antwort auf die freche Forderung Illos in IV, 7: „keiner soll sich für kaiserlich bekennen, wo wir herrschen." — „Ich will den Tisch umstürzen." Buttler wird, wie es seiner energischen Natur entspricht, nicht nur mit Befehlen und Worten antreibend, sondern auch thätlich Anteil nehmen an den entscheidenden Thaten, vergl. unten zu Sz. 6 und 7. — Die Parteinahme des Rates und der Bürger von Eger für Wallenstein ist geschichtlich nicht verbürgt; Schiller fand vielmehr in seiner Quelle, daß Wallenstein die Stadt durch Zwangsmaßregeln habe dahin bringen wollen, ihm Treue zu schwören. Er wandelte das Verhältnis um und schuf damit ein neues, zur äußersten That treibendes Motiv. Zugleich verlegte er damit von neuem einen Teil der Schuld aus dem Charakter Buttlers — ihn mildernd — in das Zusammentreffen zwingender Umstände.

Sz. 2. Unmittelbare Vorbereitung zur Ermordung Wallensteins. Zur Ausführung der Mordthat werden Deveroux und Macdonald gedungen. Die breite Ausführung erklärt sich aus dem Wunsch des Dichters, auch diesem Drama fünf Akte und dem V. Akt eine angemessene Ausdehnung zu geben. „Ich habe," schreibt er an Goethe (8. März 1799), „es endlich glücklicherweise arrangieren können, daß auch dieses Drama fünf Akte hat, und den Anstalten zu Wallensteins Ermordung ist eine größere Breite sowohl, als theatralische Bedeutsamkeit gegeben worden. Zwei resolute Hauptleute, die die That vollziehen, sind handelnd und redend eingeflochten; dadurch kommt auch Buttler höher zu stehen, und die Präparatorien zu der Mordszene werden furchtbarer." Die „theatralische Bedeutsamkeit" liegt in dem dramatischen Leben dieses abgeschlossenen Bildes, das ein kleines Drama für sich ist und zugleich eine treffliche Zusammenfassung früher berührter Punkte giebt. Zur theatralischen Bedeutsamkeit gehört auch die Steigerung des „Furchtbaren und Rührenden", welche das hier dargebotene Schauspiel: ein Ringen um das umstellte Opfer, welches selbst die morderprobten[1]) und käuflichen Mordknechte zu fällen sich scheuen, unzweifelhaft erreicht. Die Einzelmomente in der Entwickelung dieser Handlung sind folgende: 1. Buttler erprobt die erwähnten Gehilfen und zwar erfolgreich, ob sie kaiserlich gesinnt und ihm selbst unbedingt ergeben sind.[2]) 2. Er teilt ihnen „des Kaisers Willen und Ordonnanz" mit, den Friedland lebend oder tot zu fangen (Berufung auf den kaiserlichen Brief; wiederholte Verwendung eines Schriftstücks, s. oben S. 326), und verweist auf die des Thäters wartende Belohnung; 3. er verlangt, daß sie sich bereit finden lassen, Wallenstein zu töten. Die Bedenken der Hauptleute sind nicht erheblich, solange es sich nur darum handelt, Wallenstein zu verlassen; denn sie folgen als Soldaten und Irländer des Glückes Stern[3]),

[1]) Buttler zu Deveroux: „Du hast schon deine dreißig Seelen auf dir liegen."

[2]) Macdonald: „Wir folgen dir, und wenn's zur Hölle ginge."

[3]) Vergl. die Lager-Sz. 11: „Der Irländer folgt des Glückes Stern."

und dieser Glücksstern ist gefallen. Aber diese Bedenken werden zahlreich und schwerwiegend, sobald die Forderung lautet, zu töten „den Feldherrn“, „dem sie das Jurament geleistet haben“, dessen Auge sie fürchten, wenn dieses sie der Undankbarkeit anklagt, der gefeit ist und fest, d. h. unter dem geheimnisvollen Schutz besonderer Mächte steht. Was sie schließlich gleichwohl zur That bestimmt, ist der Verrat Wallensteins — die gleiche Erwägung wurde entscheidend auch für Gordon in IV, 2 — und die Betrachtung, daß ein Tod durch ihre Partisanen das Schwerste von Wallenstein abwehre: den Tod auf dem Schafott in Wien durch Henkershand. So wird auch bei diesen sonst so niedrig denkenden und feilen Seelen das Gewissen und etwas von einem Adel der Gesinnung, für welche Pflicht, Treue, Ehre und Dankbarkeit noch keine ganz leeren Begriffe geworden sind, angesichts der geplanten, furchtbaren Frevelthat geweckt, so daß diese Bedenken der gedungenen Mordknechte auf einen Moment zu einer schützenden Macht für Wallenstein werden zu sollen scheinen. Sie werden in Wahrheit zu einem ernsten Gericht über Buttler, seine Gewissenlosigkeit und Untreue, seinen frevlen Sinn und zu einer Verstärkung des anderen bereits S. 325 berührten Gerichtes.[1]) Es soll eben dies Gericht in gewissem Sinne vorweg genommen werden aus den ebendaselbst berührten Gründen. — Es ist, als wenn Fanatismus und die vorwärts treibende Macht der einmal gefaßten Entschließung Buttler den Rest von Adel raubte, der in ihm war. Er greift der Sprache des Gewissens gegenüber, die aus den rohen Mordknechten spricht, zu unedlen Mitteln der Sophistik[2]), billigt, daß man die Mordwaffen durch geweihtes Wasser und priesterlichen Segen fest mache, und legt mit steigendem Eifer dar, wie er selbst auf alle Weise die Mordbahn ihnen öffnen, die Mordthat vorbereiten und ermöglichen wolle.[3]) Weitere thätliche Beteiligung Buttlers an der Mordthat (s. oben S. 337). Die Größe Wallensteins hebt sich in dem Maße, als die an seinem Fall arbeitenden Personen sich erniedrigen. Die Auffassungen der Begriffe Treue und Verrat (Feldherrntreue, Kaisertreue) ringen im Wechselspiel miteinander, und so tritt das große Motiv: „Treue und Verrat“ (s. oben S. 290) mit neuem Gewicht in den Vordergrund.

Einzelnes. „So eine güldne Gnadenkett' etwa.“ Eine solche empfing in der That Deveroux als Belohnung, aber auch ein reiches Geldgeschenk, ansehnliche Güter und den Kammerherrn-Titel. — „Des

[1]) Die Höhe dieses Gerichts liegt in den Ausführungen des rohen Deveroux, daß, wenn das Auge des Herzogs ihn dastehen sähe mit der Pike und auf den warmen Rock ihm schaue, den er vor kurzem noch geschenkt, es ihm unmöglich sei, den Todesstoß zu thun, sodann in der Selbstverurteilung Macdonalds: „Man wird uns für zwei Bösewichter halten.“

[2]) „Und willst du dein Gewissen
Beruhigen, darfst du den Rock nur ausziehn,
So kannst du's frisch und wohlgemut vollbringen.“

[3]) „Ich werde selbst nicht weit sein; ich hab . . . erkundigt; ich . . . ich führ' euch; . . . ich will euch vorangehen“ u. s. w.

Herzogs Aug', nicht seinen Degen fürcht' ich." Man wird an das Wort des Marius erinnert, mit welchem er im Gefängnis zu Minturnä seinen Henker anherrscht: „tune homo C. Marium audes occidere?" — Der heilkräftige Segen des Dominikanerbruders erinnert an die indirekte Mitwirkung der klerikalen Partei, von der früher mehrfach die Rede war; vergl. S. 208, 259, 266. Es ist tragische Ironie, daß der Mann dem die Glaubenssachen „all' eins sind" (s. oben S. 323) durch abergläubische Verkehrungen derselben zu Fall gebracht werden soll. — „Er haßt Geräusch" u. s. w., vergl. das Lager Sz. 9 und Ranke Kap. IV von dem Aufenthalt Wallensteins vor Stralsund: „Wallenstein war in einer seiner bizarrsten Aufwallungen, in der er nicht nur keinen Lärm, sondern keinen Laut vernehmen wollte: man durfte die Glocken nicht ziehen, die Hunde, deren Gebell ihm besonders verhaßt war, mußten von der Straße geschafft werden." — Pestalutz und Leslie werden nur nebenher eingeführt. Pestalutz, „ein Terzkyscher Hauptmann", wird in Schillers Quelle unter den Verschworenen genannt; er wird in dem spätern Kriege, zuletzt als Oberstleutnant mehrfach genannt. Walter Graf Leslie, ein Schotte, damals Oberstwachtmeister des Terzkyschen Regiments, war anfangs von Wallenstein in den Stand der Dinge, seine Verbindung mit den Schweden und Sachsen eingeweiht, wurde dann aber von Buttler und Gordon für den Verrat gewonnen. Er gab bei dem Mordbankett auf der Burg das Zeichen zum Überfall auf Terzky und seine Genossen, wurde kaiserlich belohnt, u. a. auch mit dem Grafentitel, zeichnete sich im weitern Kriege als Führer und Diplomat aus und starb 1667 als kaiserlicher General-Feldmarschall und Geh. Rat (nach Heß a. a. O. S. 409 ff. u. 403). — „Komm, Macdonald, er soll als Feldherr enden und ehrlich fallen von Soldatenhänden." Diese Worte, die auf uns wie tragische Ironie wirken, sind ehrlich gemeint und aus naiver Überzeugung, nicht in sophistischer Absicht gesprochen.

Szenengruppe von Sz. 3—5.

Das Gemeinsame sind die immer bestimmteren Todesahnungen und immer dringenderen Warnungen von seiten der Freunde Wallensteins und dem gegenüber die steigende Sicherheit Wallensteins selbst; sodann eine neue Reihe von Bildern eines letzten Abschieds, der von einem Teil der Beteiligten freilich nur geahnt wird.

Sz. 3. Wallenstein und die Gräfin Terzky, der Urheber der ganzen Unternehmung und die Hauptmitschuldige, für welche nunmehr die Nemesis anhebt. Die Grundstimmung der Szene: Siegesgewißheit und doch keine Siegesfreude (dazu dient die nochmalige Einführung des schwedischen Hauptmanns; es liegt ein Hauch eigenen Zweifels über der Versicherung Wallensteins: „unser Glück ist nunmehr eins," und die Worte: „die Festung soll sich euch aufthun morgen, wenn ihr kommt" — die sechste Wiederholung der bekannten Wendung — wirken auf uns mit tragischer Ironie); Melancholie, welche zur Trauer und schließlich zu einer

rührenden Totenklage Wallensteins um Max P. wird. Das Stimmungsleben der Natur, eine außergewöhnliche Gewitterstimmung im Februar[1]), begleitet das Stimmungsleben der Handlung. Der Hinweis auf das gleichzeitig in unsichtbarer Handlung an Illo und Terzky sich vollziehende Gericht[2]) verstärkt für uns den Ernst der ganzen, über der Szene liegenden Stimmung. — Die Totenklage selbst: Sie ist der Ausdruck tiefsten Schmerzes und reinster Anerkennung, ein Zeugnis gleich ehrend für den gefallenen Helden, dem hier die herrlichste Grabschrift von berufenstem Munde gesetzt wird, wie für Wallenstein selbst, in welchem völlig ausgelöscht ist, was von „Haß und Rache" [3]) früherer Stunden etwa noch in ihm war, der ganz dem rein menschlichen Gefühl hingegeben und zurückkehrend zur unverfälschten Sprache des Herzens[4]) vor seinem eigenen Tode sühnt, was er grollend beim Scheiden des jugendlichen Freundes verschuldet hatte. — Der Abschied von der Gräfin Terzky, ihre dreimaligen Warnungen: Das Dämonische ihrer Natur ist geschwunden, trübe Ahnungen und düstere Träume nehmen ihre Seele gefangen. Sie verkünden mit deutlicher Sprache und in steigender Bestimmtheit die Wahrheit. Die Ahnungen deuten im Anfang im allgemeinen auf einen plötzlichen Untergang Wallensteins, am Schluß schon bestimmt auf sein gewaltsames Ende hin. Auch die Traumgesichte reden anfangs noch eine allgemeine Sprache: Wallenstein in Gesellschaft der abgeschiedenen Gattin[5]) und in der Gruft zu Gitschin[6]), deuten zum Schluß aber auf die Mordstätte selbst hin und lassen sich fast handgreiflich in den Stätten erkennen, an denen man sich gerade jetzt befindet.[7]) Die überzeugende Kraft beider Zeugnisse wird bekräftigt durch die zum Schluß der Szene mitgeteilte Entschließung der Gräfin, wenn ihre Ahnungen und Träume in Erfüllung gehen sollten, dann selbst den Tod zu suchen.[8]) Uns endlich wird die furchtbare Wahrheit in den Befürchtungen der Gräfin durch die Hinweisung auf die herannahende Wirklichkeit[9]) noch besonders fühlbar gemacht. — Die Skala von Zeugnissen wachsender Sicherheit, mit

---

[1]) Murr berichtet, daß in der Mordnacht (25. Februar) ein erschreckliches Windbrausen von 8 Uhr bis Mitternacht wahrgenommen worden sei.

[2]) Wallenstein: „Wo ist dein Mann?" Gräfin: „Zu einem Gastmahl sind sie, er und Illo."

[3]) Vergl. III, 18: „Haß und Rache kommen an die Reihe. Ich kann auch Unmensch sein" und III, 23: „Du hassest mich, treibst mich im Zorn von dir?"

[4]) Vergl. Picc. II, 4 z. A.

[5]) Lucretia Nekyssowa von Landeck, eine ältere Dame, nach deren frühem Ableben ihre ansehnlichen in Mähren belegenen Güter — sie war die letzte ihres Geschlechts — in seinen eigenen Besitz übergingen (Ranke, Kap. 1).

[6]) Wallenstein wurde anfänglich in Münchengrätz, dann (1636) in der von ihm gestifteten Kartause zu Waltitz bei Gitschin neben seiner ersten Gemahlin beigesetzt.

[7]) „Der lange Gang" vergl. unten zu Sz. 5, Schl.; der „rote Teppich", vergl. das Scenarium zu Sz. 11.

[8]) Vergl. oben III, 11 und oben S. 303.

[9]) „Verlaß uns, Schwester, Mitternacht ist da.

denen Wallenstein die Reihe jener Warnungen begleitet: Freiheit von jeder Furcht[1]); Spott über die „Einbildungen" der Gräfin; Umdeutung jener bangen Träume in eine „erwünschte Vorbedeutung"; dämonische Verblendung, in welcher er die Wahrheit sehend, gleichwohl auf das Verkehrte schließt.[2]) Es schweigt ihm die innere Ahnungsstimme da, wo sie durch die Ahnungen anderer geweckt am lautesten reden sollte.

Sz. 4. **Wallenstein und Gordon.** Die Entscheidung rückt als **unsichtbare Handlung** näher; die einzelnen Umstände der sichtbaren Handlung lenken unser Auge unwillkürlich auch auf jene hin: es ist Mitternacht; der Kommandant der Stadt bringt die Festungsschlüssel; Wallenstein entkleidet sich zum letztenmal, sich zum letzten Schlaf nieder zu legen; der Kammerdiener, der ihn entkleidet, wird unmittelbar vor seinem Herrn fallen (vergl. Sz. 7). Daneben läuft als zweite **unsichtbare Handlung** die Vorbereitung der Ermordung Terzkys und Illos her: schon hat das Mordbankett im erleuchteten Schloß mit rauschender Musik begonnen. Es erfüllt sich sodann auch weiterhin das Wort Wallensteins, daß den großen Geschicken ihre Geister voranschreiten; das geschieht wiederum in Gestalt warnender Stimmen: das Omen der zerspringenden Kette, die leisen Mahnungen Gordons. Aber alles das begleitet nur die Hauptsache, die Gedankenführung Wallensteins, welche an die voraufgehende Szene anknüpfend eine neue Reihe von **Zeugnissen vermessener Sicherheit** in berechneter Steigerung darstellt: 1. Eingang und Thesis: „So sind wir denn vor jedem Feind bewahrt, und mit den sichern Freunden eingeschlossen"; das Gegenteil ist der Fall und das Fundament, auf welchem der stolze Bau jener Sicherheit sich aufbauen will, ist ein Wahn. 2. Nichtachtung des Omen, das in der Zerstörung des Talismans liegt; eitle Zuversicht auf ein neues „Glück" und dieses neuen „Bannes Kraft". 3. Vergleichende Abmessung seines Geschicks mit dem seines Jugendgenossen; er nennt mitleidig herabschauend auf den „abgelebten", in der Unbedeutendheit dahinlebenden Genossen die „Hoffnung seine Göttin noch", fühlt sich innerlich noch „ein Jüngling", vertraut auch weiterhin noch dem „treuen Glück", das ihn bisher liebend aus der Menschen Reihen zu der Menschheit Höhen emporgehoben habe; er weiß sich, wenn auch dem Anschein nach äußerlich und vorübergehend tief gestürzt, gleichwohl auch jetzt noch erhaben über der Menschen Weise und die gemeinen Schicksalswege.[3]) Ja der schwerste Schicksalschlag, der ihn getroffen, der Opfertod des liebsten Freundes, und daß er fiel durch

---

[1]) W.: „Furcht! wovor?"

[2]) Er erkennt richtig, daß „den großen Geschicken ihre Geister schon voranschreiten", aber weil nur andere hier diese Geister sehen, ihm **selbst** die innere Warnungsstimme nichts sagt, so schließt er unrichtig, daß jene überhaupt nicht da seien.

[3]) „Nichts ist gemein in meinen Schicksalswegen,
Noch in den Furchen meiner Hand. Wer möchte
Mein Leben mir nach Menschenweise deuten?"

seine Schuld, wird ihm ein neuer Grund, sich aufs neue gefeit zu wissen dem Schicksal gegenüber.[1]) Es ist die Sprache der Vermessenheit einer dämonischen Natur, welche Wallenstein, ähnlich dem Cäsar im Shakespeareschen Drama (III, 1), unmittelbar vor seinem Fall noch einmal redet; und doch ist der Ton ein anderer, als früher vor den letzten Schicksalsschlägen: damals (z. B. Picc. II, 5 und 7; W.s T. III, 4) die frevelhaft herausfordernde Vermessenheit eines souverän über das Wohl und Wehe anderer verfügenden Willens; jetzt bei aller Erhebung und bei dem gleichen dämonischen Selbstbewußtsein doch ein Etwas von Schwermut, die den Ton ein wenig dämpft und in den Schlußworten: „auch ich hab' ihm geopfert; denn mir fiel der liebste Freund und fiel durch meine Schuld" deutlich zum Ausdruck kommt. Das Bekenntnis seiner Schuld in diesem Zusammenhang ist im höchsten Grade bezeichnend für Wallenstein: ein Zeugnis reinen Seelenadels inmitten der Äußerungen höchster Vermessenheit (Kontrast); ein Zeugnis tiefer Beugung und aufrichtiger Selbsterkenntnis, die doch mit einer wunderbaren Selbstverblendung (daß eben dieser Schlag und diese Schuld nunmehr ihn neu gefeit habe) unmittelbar zusammengeht.

Einzelnes. An dem Kriege von Friaul, den der Erzherzog und spätere Kaiser Ferdinand 1617 in seinem eigenen Gebiet mit den Venetianern führte, nahm Wallenstein hervorragenden Anteil.

Im Sommer 1617 belagerten die Venetianer Gradiska (einige Stunden südlich von Görz) mit überlegener Macht. Schon war ein Versuch, es zu entsetzen, mißlungen: es schien, als ob die Festung durch Mangel an Lebensmitteln in kurzem zur Kapitulation genötigt sein werde. Da war es, daß Wallenstein, infolge einer an die persönliche Ergebenheit der reichen Landsassen gerichteten Aufforderung des Erzherzogs, im Lager eintraf. Er hatte einige tüchtige Scharen zu Fuß und zu Pferd auf seine eigenen Kosten geworben, die er auf sechs Monate im Felde zu halten versprach. Er kam eben zur rechten Zeit, um an dem Unternehmen, den bedrängten Platz mit Lebensmitteln zu versehen, mit Rat und That teilzunehmen. Es gelang vollkommen. Auf dem Hinweg wurden die venetianischen Reiter, auf die man stieß, auseinandergeworfen; auf dem Rückweg wurde das zum Kriege untaugliche Volk, das man aus der Festung entfernen wollte, glücklich zwischen den venetianischen Geschützen hindurchgebracht. Eine rechtzeitige Hilfeleistung, von dem erwünschtesten Erfolge begleitet: die Venetianer gaben auf, den Platz zu erobern und, wie sie vorhatten, zu schleifen. König Ferdinand hat in späteren Jahren des Dienstes, der ihm dadurch geleistet worden war, oftmals dankbar gedacht. Ranke, a. a. O. Kap. 1.

„Solange ich sie an meinem Halse gläubig würde tragen." Das ist nicht mehr der Fall. So wird in ganz natürlicher Weise erklärt, daß der Talisman seine Kraft und das Omen seine Bedeutung verloren hat. —

---

[1]) „Der Neid
Des Schicksals ist gesättigt; es nimmt Leben
Für Leben an und abgeleitet ist
Auf das geliebte reine Haupt der Blitz,
Der mich zerschmetternd sollte niederschlagen."

„Die alte Zeit kommt näher.“ Es ist eine oft gemachte Beobachtung, daß vor dem Scheiden aus dem Leben sich der Blick der Jugendzeit zuwendet. — „Das wußten schon die alten Heidenvölker“: die Griechen (Neid der Götter; Schillers Ring des Polykrates 1797 fiel mitten in die Beschäftigung mit dem Wallenstein); die Römer (Opfertod, devotio, des Curtius, der Dezier); die Ägypter (denn an den ägyptischen Typhon, „den allmächtigen Zerstörer und Veröder“, nicht an den griechischen ist zu denken; ihm sollen am Grabe des von ihm erschlagenen Osiris in alter Zeit von den Königen Menschenopfer dargebracht worden sein, Diod. I, 88). — Die dämonische Sicherheit Wallensteins erinnert von neuem an Goethes Egmont.

Sz. 5. Wallenstein und Seni. Dreifacher Versuch, Wallenstein durch immer dringlichere Warnungen zu retten, von seiten Senis, Gordons (zum zweitenmale), endlich des Kammerdieners. Es beschwört ihn 1. der Astrolog immer inständiger: Wallenstein, sonst der Astrologie blind ergeben zu seinem Verderben, macht sich hier, mit seiner Vergangenheit brechend, frei von den Sternen[1]) gerade in dem Moment, wo die Beachtung ihrer Sprache ihm Rettung hätte bringen können (tragische Ironie der Verhältnisse). Und doch sind Wallensteins Einwendungen gegen Senis Orakel wiederum ganz begreiflich: jene Orakel schienen nur Selbstverständliches zu verkünden, und sehr menschliche Motive sich in dieselben zu mischen.[2]) — 2. Gordon nimmt die Warnungen Senis wieder auf, beruft sich nicht mehr auf die Sterne, sondern auf „Gottes Vorsehung“, spricht mit großer Wärme, aber doch mit völliger Nüchternheit, geht an die Wahrheit so nahe heran, als es ohne offenbaren Verrat an Buttler nur möglich ist[3]), und weist mit teilnehmendem Herzen, aber auch mit praktischem Urteil den einzig möglichen Weg zur Rettung: Wallenstein hat kein Verständnis für des Jugendfreundes Drängen; was er aber auf den Versöhnungsvorschlag entgegnet, zeugt von der edelsten und erhabensten Auffassung der ganzen Lage. Weil das Blut des edelsten Führers und seiner Getreuen geflossen ist, kann der Kaiser ihm nicht vergeben; weil es das Blut zugleich seines liebsten Freundes ist, und weil dieses Blut der Preis war für Wallensteins Vorgehen, so erfordert dieses Totenopfer, damit es nicht um ein Nichts dargebracht worden sei[4]), daß auch er seinen Weg fortsetze und dem Geschick seinen Lauf lasse. So wird sein Entschluß zu einer selbstauferlegten Sühne seiner Mitschuld an dem Tode Max P.s, und die Reihe: Trauer (Totenklage), Schuldbekenntnis und Sühne der

---

1) „Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück;
Die Weisung hätte früher kommen sollen;
Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu.“

2) Die Abneigung Senis, des Katholiken, gegen eine Verbindung mit den protestantischen Schweden.

3) „Wenn dennoch eben dieser Schweden Ankunft u. s. w.“

4) „Zu ernsthaft
Hat's angefangen, um in ein Nichts zu enden.“

Schuld vor dem Untergang Wallensteins in befriedigendster Weise zum Abschluß gebracht. — 3. Die stumme flehentliche Bitte des Kammerdieners; seine unerklärliche, durch die Sorge der anderen auf das höchste gesteigerte Angst um seinen Herrn bricht mit elementarer Gewalt hervor und wirkt wie eine elementare Macht; nur Wallenstein verschließt sich dieser Wirkung und legt jenem Zuge rein menschlicher Teilnahme einen äußerlichen Beweggrund unter. Aber er entläßt ihn eher rücksichtsvoll als rücksichtslos mit jenem Anflug leiser Schwermut [1]), der in die ganzen letzten Reden Wallensteins sich mischt.

... Wir aber, die über der Handlung und den Nächstbeteiligten stehenden Hörer, werden und sollen des Dichters Worte nach seiner Ansicht mit Stimmungen begleiten, die gleichsam eine zweite innere Handlung erzeugen. In den angstvollen Ausführungen Senis geht Wahrheit, die Warnung vor falschen Freunden, zusammen mit dem Irrtum („vertraue dich den Schweden nicht"). Wir sehen über dem Irrtum beider die Wahrheit: das herannahende Geschick, das sein Opfer bannt (*θέλγειν*, s. oben S. 253), so daß dieses das Richtige in der Prophezeiung nicht mehr erkennen kann. Wir sagen uns, daß die Wahrheit in den Worten Gordons: „wenn dennoch eben dieser Schweden Ankunft, gerade die es wär', die das Verderben beflügelte auf Ihr so sicheres Haupt" Wallenstein gerade zu retten vermag. Das Opfer erscheint uns auch hier gebannt durch eine unentwirrbare Verflechtung der Verhältnisse. Die Zurückweisung des Vorschlags endlich, den Gordon zur Rettung Wallensteins macht, lenkt den Blick noch auf eine andere Seite dieser Verflechtung. Wenn Max durch Wallenstein in den Tod getrieben wurde (s. oben S. 315), und nun dies vergossene Blut die Rettung Wallensteins hindert, diesen also wiederum in den Tod treibt, so sehen wir in diesem Verhältnis von Ursache und Folge, Verschuldung und Nemesis wie in dem verhängnisvollen Zu spät der Sühne Wallensteins das Walten eines höheren Geschicks. Uns sagen ferner die Worte: „Sieh', es ist Nacht geworden; auf dem Schloß ist's auch schon stille", daß dort das grause Gericht an den Genossen Wallensteins bereits vollzogen ist, welches dem Gericht an dem Feldherrn selbst voraufgehen sollte. Für uns ist ferner die an den Kammerdiener gerichtete Weisung: „Heut' magst du mich zum letztenmal entkleiden" doppelsinnig in doppelter Weise: Diener und Herr werden den nächsten Tag nicht mehr schauen. Das doppelsinnige Schlußwort endlich sagt uns nicht nur, daß „das Gefühl des Helden in reiner Empfindung mit seinem Schicksal abschließend sich beruhigt hat" [2]), sondern es kündigt uns auch den Schlaf an, welchen ihm das an der Schwelle harrende Todesgeschick in so jähem Wechsel bringen wird.

---

[1]) „Bin ich denn so arm,
Daß ich den Dienern nicht ersetzen kann?
Nun! Ich will niemand zwingen. Wenn du meinst,
Daß mich das Glück geflohen, so verlaß mich."

[2]) Vergl. Henke in der oben S. 311 angeführten Stelle.

Einzelnes. Schillers Quelle (Murr a. a. O.) berichtet, daß Wallenstein am Vorabend seines Todes sich mit Seni darüber gestritten habe, ob nach den Planeten die Gefahr vorüber sei, und daß Seni die Lage als sehr bedrohlich bezeichnet habe. Vergl. auch Ranke a. a. O. Kap. 15: „Sein Astrolog hatte, so wird berichtet, in den Sternen gelesen, daß ihm in Eger eine große Gefahr bevorstehe, daß er sie aber bestehen und zu glänzendem Glück emporsteigen werde." — „Und hätte mir das Herz, wie jetzt gesprochen — kann sein, ich hätte mich bedacht, — kann sein, auch nicht." Dieses Zugeständnis der Möglichkeit, daß seine letzte große Unternehmung verfehlt gewesen sein könne, aus dem Munde dieses Mannes, den sonst das Vollgefühl der Unfehlbarkeit so ganz beherrschte, bedeutet mehr, als lange Selbstanklagen in einem anderen Munde. Vergl. die ähnliche Art, in welcher Antigone in der Sophokleischen Tragödie V. 925, 26 aus der Erhabenheit ihres sonst so starren Willens heraustretend, unmittelbar vor ihrem Scheiden die Möglichkeit eines Irrtums zugesteht. — Wallenstein verschwindet langsam „in dem äußersten Gang", wie es das Auge der Gräfin Terzky (Sz. 3 g. E.) gesehen hatte. Gordons Blicke nehmen von ihm Abschied auf Nimmerwiedersehen; wiederum ein Bild eines letzten Abschieds.

Das Kernstück (Sz. 6 und 7).

Die Katastrophe. Sz. 6 ist Vorbereitung, Sz. 7 Ausführung der entscheidenden That.

Sz. 6. Gordon und Buttler. Ein kurzes Ringen (s. die Vorbemerkung) Gordons mit sich selbst, ob er in letzter Stunde noch rettend eingreifen solle. Buttler erscheint; er hat am Kampfe, der Illo und Terzky fällt, persönlich teilgenommen; er soll voll und ganz in die Schuld mit hineinverstrickt werden, aber nicht als ein feiger Mörder dastehen, weil das unvereinbar gewesen wäre mit seinem sonstigen tapferen Verhalten. Zugleich wird so auf natürliche Weise erklärt, daß er bei der Ermordung Wallensteins, wo ein aktives Eingreifen seinerseits dem geschichtlichen Hergang widersprochen hätte, passiv auftreten kann, ohne den Makel der Feigheit auf sich zu laden. Aber für Buttler wird, wie früher die Entschließung (s. oben zu Sz. 2, S. 338), so jetzt diese erste That zu einem treibenden Moment für die Vollführung der zweiten und schließlich auch zu einem ausschlaggebenden in dem letzten Ringen mit Gordon, der den Hinweis auf die Verwundung Buttlers, auf den Tod der eigentlich Schuldigen, auf den heiligen Schlaf, den man nicht frevelnd morden dürfe, auf den Seelenzustand Wallensteins, der nicht bereitet sei vor seinen Gott zu treten, benutzt, um die Entscheidung aufzuhalten: nur eine Nacht, nur eine Stunde noch, die alles ändern könne! (hemmendes Moment). Wir, darüber stehend, sehen wiederum über dem Ringen und über dem Irrtum und der Wahrheit beider die unsichtbare Macht des Geschickes, welche unerwartet und ganz anders, als es geplant war, eingreifen wird.

Einzelnes. „Sie sind tot.“ Es ist geschehen, vergl. das vixerunt, mit welchem Cicero die Hinrichtung der Catilinarier dem Volke verkündete. — „Dieser Illo focht wie ein Verzweifelter“. Nach Murr a. a. O. war dies nicht bei Illo, sondern bei Terzky der Fall. Aber Ranke a. a. O. erzählt nach anderen Quellen: „Indem die Eingeladenen nach ihren Degen griffen, wurden sie bereits niedergemacht; nur von Ilow weiß man mit einiger Zuverlässigkeit, daß er sich zur Wehr setzte; er soll Gordon in diesem Augenblick zum Zweikampf herausgefordert haben.“ — „Gott ist barmherzig.“ Dies Wort Buttlers enthält für uns zugleich eine Selbstverurteilung Buttlers; er allein ist es, der keine Barmherzigkeit kennt.

Sz. 7. Die eigentliche Katastrophe; die Ausführung der Blutthat. Das letzte Ringen um das Opfer (vergl. oben die Vorbemerkung). Gordon ist über die Zweifel in seiner ringenden Seele Herr geworden; er ist entschlossen und im Begriff sich in das aufgehobene Schwert zu werfen[1]): da verkündet das Trompetensignal anscheinend die Ankunft der Schweden und ruft ihn, den Kommandanten der Festung, an seinen Posten; das aufopfernde Einschreiten Gordons kommt zu spät. Der Retter hier ist gezwungen, das Opfer zu verlassen[2]); die Retter dort, die Kaiserlichen, kommen zu spät: so ist das Opfer dem Henker verfallen in den wenigen Zwischenminuten, welche genügt hätten, die Rettung zu vollenden. Katastrophischer Wechsel von hemmenden und beschleunigenden Momenten, die fast zusammenfallen. Das katastrophische Ereignis selbst wird durch die Ermordung des Kammerdieners uns sinnlich gemacht; die Ermordung Wallensteins bleibt unsichtbare Handlung; das Schauspiel des „Gräßlichen“ [3]), ein Mord an dem aus dem Schlummer gerissenen, wehrlosen Helden, soll unseren Augen entzogen werden. Die Wirkung des Grauens wird eher gesteigert als gemindert dadurch, daß unserer Phantasie überlassen bleibt, das zu enthüllen, was wenige Schritte von uns in nächtlichem Dunkel geheimnisvoll vollzogen wird. Schon dadurch wird die Szene zu einem Hauptbeispiel einer Verwendung der unsichtbaren Handlung, aber mehr noch dadurch, daß sich mit dieser eine zweite unsichtbare Handlung verbindet, die Annäherung der Heeresmacht, deren Eintritt so entscheidend in die Gestaltung der Katastrophe eingreift, endlich dadurch, daß die Art des Zusammentreffens dieser beiden unsichtbaren Handlungen sich als eine verhängnisvolle Verkettung von Umständen erweist, die außerhalb der Berechnung und des Willens der hier handelnden Personen liegen und deshalb über diese hinaus auf die Mitwirkung einer noch anderen unsichtbaren Handlung schließen läßt: hier bei

---

[1]) Vergl. sein Wort IV, 8: „Laßt sie (seine Edelthaten) in das aufgehobene Schwert als Engel bittend, gnadeflehend fallen.“

[2]) Vergl. die dramatische Situation Ilias XXII, 212:

ῥέπε δ' Ἕκτορος αἴσιμον ἦμαρ
ᾤχετο δ' εἰς Ἀΐδαο, λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων.

[3]) Gordon: „Denn nicht will ich das Gräßliche erleben.“

den Menschen trotz aller planvollen Berechnungen und trotz allen Ringens schließlich nur Irrungen und ein Mißverständnis mit dem Ergebnis des tragischen „Zu spät“ (ὀψέ), der Tod Wallensteins anscheinend nur ein Werk des Zufalls; dort das über den Häuptern der Menschen, der Henker wie des Opfers, waltende Geschick, die Offenbarung einer höheren Willensmacht.

Einzelnes. Der Kammerdiener ist derselbe, der Sz. 5 sich zu des Herzogs Füßen stürzt; er hatte nicht nur um des Fürsten, sondern auch um sein eigenes Leben gebeten. So wird der geschichtliche Vorgang, daß (nach Murr) ein mit einer Schale Bier kommender Page, der Lärm machen wollte, niedergestoßen wurde, zu einem besonderen poetischen Motiv vom Tode der Treue gemacht.

Szenengruppe von Sz. 8—12. (Ausgangsszenen.)

Die Szenen bilden ein geschlossenes Ganze. Hauptträger der Handlung sind die Gräfin, Buttler und Octavio, und die Entwickelung der Handlung selbst wird durch die Reihe folgender Gruppierungen bezeichnet: Gräfin (Sz. 8), Gräfin und die Boten des Unglücks, Gordon und Buttler (Sz..9 und 10), Buttler und Octavio (Sz. 11), die Gräfin und Octavio (Sz. 12). Ein steigender Zug geht aber auch durch die Entwickelung selbst:

Sz. 8 ist Eingangsszene; der Monolog der Gräfin, die voll Sorge ist um das minder Schreckliche (das Verschwinden Theklas) und noch ohne Ahnung[1]) von dem Furchtbarsten, das wir soeben schon erlebt haben, stellt einen Doppelkontrast dar zu dem voraufgehenden Ereignis, wie zu den nachfolgenden Enthüllungen und leitet somit die Vorgänge nach der That in der wirksamsten Weise ein. Die Mitteilung über die glücklich ausgeführte Flucht Theklas sagt uns zugleich, die Handlung von IV, 11—14 abschließend, daß Thekla den Schauern der Ereignisse entnommen ist, vergl. S. 330. — Der Form nach gehört der Monolog zu den dramatischen, s. oben S. 273.

Sz. 9. Die Gräfin wird Zeuge der ihr noch dunklen Wechselrede zwischen Gordon und Buttler, die uns die erschütternde Kunde bringt, daß nicht die Schweden, sondern die Kaiserlichen eingedrungen sind, daß es ein Irrtum war, der den Mordstahl beschleunigte, daß die Rettung zu spät kam und das Blut Wallensteins allzu voreilig vergossen wurde.

Sz. 10. Der Gräfin wird die volle Schreckenskunde mitgeteilt[2]), und, damit Schlag auf Schlag auf ihr Haupt niederfalle, wird sie zur

---

[1]) „Wie wird der Herzog diese Schreckenspost
Aufnehmen? — Wäre nur mein Mann zurück
Vom Gastmahl! Ob der Herzog wohl noch wach ist?“

[2]) „Drin liegt der Fürst ermordet, euer Mann ist
Erstochen auf der Burg.“

Man wird an das homerische „κεῖται“ erinnert, z. B. Ilias XVIII, 20: κεῖται Πάτροκλος.

Hilfe für die Herzogin herbeigerufen. Uns zeigen die sich daran schließenden Vorgänge — die Flucht des Hofgesindes und die Plünderung der Habe des Erschlagenen[1]) — den völligen Zusammenbruch des fürstlichen Hauses an.

Sz. 11. Buttler und Octavio. Was diese unter sich auszumachen haben, geschieht besser „ohne die Gräfin" — diese soll aus der gegenseitigen Anklage beider keine Rechtfertigung für sich ableiten, sondern die Sühne ihrer Schuld voll und ganz tragen — aber es geschieht angesichts der Leiche des Ermordeten und anfangs wenigstens in Gegenwart der Mordgesellen, welche die That auf ihre Veranlassung ausführten. Und was uns vorgeführt wird, ist nach einem kurzen Eingangswort Octavios, das uns das erschütternde Zu spät noch einmal zu vollem Bewußtsein bringt, das Schauspiel, wie in aufsteigender Reihe die Schuld von einem an den anderen weitergegeben wird, von Deveroux und Macdonald an Buttler, wenn sie diesem des Fürsten Degen und goldenes Vließ ausliefern wollen und von ihm weitere Befehle erwarten; — von Buttler an Octavio, indirekt, wenn jener diesen als denjenigen bezeichnet, der nunmehr die weiteren Befehle zu geben habe, direkt durch die bestimmte Anklage: „eure Hand ist rein; ihr habt die meinige dazu gebraucht": . . . . . „der einzige Unterschied ist zwischem eurem und meinem Thun: ihr habt den Pfeil geschärft, ich hab' ihn abgedrückt; ihr sä'tet Blut und steht bestürzt, daß Blut ist aufgegangen"; — endlich von Buttler an den Kaiser mit den Worten: „ich hab' des Kaisers Urteil nur vollstreckt", und mit der Erklärung, von seines Kaisers Thron sich die Belohnung und den Beifall holen zu wollen, „den der geschwinde, pünktliche Gehorsam von dem gerechten Richter fordern dürfe." So wird die vollständige Reihe der an dem Morde Beteiligten: Deveroux und Macdonald, Buttler, Octavio, der Kaiser uns noch einmal übersichtlich vor Augen gestellt und zwar so, daß sich zugleich ein Gericht nach dem anderen damit verbindet über die Unthat, die als „blutig grauenvoller Meuchelmord" nunmehr gebrandmarkt wird. Und hier ist wiederum das Gericht an Buttler ein verhältnismäßig mildes, damit das andere an dem Kaiser nicht abgeschwächt werde; auch war jenes zum Teil bereits vorweggenommen, vergl. oben S. 325, 338. — Es werden aber beide, Buttler und der Kaiser, gerichtet, damit voller Raum für das letzte bleibe, das Gericht an dem Hauptgegner Wallensteins Octavio; dieser tritt wiederum in den Vordergrund, und Buttler, der nur vorübergehend an seine Stelle getreten war, macht ihm Raum. Uns aber lehrt die Zusammenstellung noch ein anderes: Octavio hatte ein gewisses Recht zu sagen: „ich bin an dieser ungeheuren That nicht schuldig"; denn er hatte diese That nicht gewollt; des Kaisers Befehl lautete nicht

[1]) Der Dichter verwertet zugleich einen geschichtlichen Zug. Denn seine Quelle berichtet: daß das Hausgesinde sich verkroch oder flüchtete, dabei auch des Raubes nicht vergaß, sondern viel Silbergeschirr und andere Sachen auf die Seite brachte.

direkt auf Ermordung Wallensteins; andere „gaben seinem Wort das fürchterliche Leben“, „ketteten an dasselbe die grauenvolle That, die fest unwiderrufliche“; eine verhängnisvolle Verkettung von unberechenbaren Umständen, von Irrtum und Wahrheit, hat bewirkt, daß die Mahnung, dem Opfer die Zeit der Gnade zu gönnen, die schon Gordon fast mit denselben Worten ausgesprochen hatte[1]), mit denen Octavio, nun zu spät, daran erinnert[2]), nicht beachtet wurde, ja nicht beachtet werden zu können schien: ein über den Menschen waltendes Geschick, ein höherer Wille, „der unveränderliche Gott“, „der Gott der Gerechtigkeit“ hat hier ein Gericht vollstrecken wollen, welches die allgemeine Schuld der irrenden und fehlenden Menschennatur, die Schuld des Opfers, wie derer, welche meinten es fällen zu dürfen, und die allgemeine Nemesis für solche Schuld uns selbst zur erschütternden Warnung vor Augen stellen sollte. Vergl. oben S. 326.

Sz. 12. Ausgangsszene. Die Gräfin und Octavio. Die Gräfin faßt das ganze Leid des Hauses noch einmal überschauend zusammen, trifft fürsorgend die letztwilligen Bestimmungen, ihr Haus, d. h. das Grab für sich und ihre Lieben bestellend, und scheidet, über das Unglück sich „königlich“ erhebend und „der Gnade eines höheren Herrn“ sich befehlend, aus dem Leben, durch einen selbstgewählten Tod ihre Schuld zu sühnen. Diese Entschließung ist subjektive Sühne, wie der Untergang des ganzen Hauses die vom Geschick verhängte, objektive Sühne war. Die dämonische Ehrsucht, welche nach Königskronen trachtete und den „ungesättigt immer weiter strebenden Helden“ (vergl. den Prolog) noch weiter zu drängen suchte, ist nun zufrieden mit einem Grabe bei ihrer Ahnen Gräbern; der kalte Egoismus ist hinweggetilgt — sie ist rührender Fürsorge für andere fähig[3]) —, die leidenschaftliche Sprache des stolzen Hochmuts ist in die Sprache der Schwermut verwandelt[4]) und nur die erhabene Sinnesart geblieben, die „einen freien, mutigen Tod anständiger erachtet, als ein entehrtes Leben“. — Octavios Verhalten: Das Wort, mit welchem er die Gräfin begrüßt, ist versöhnend gemeint; es weckt von ihrer Seite zunächst die harte, nicht ungerechtfertigte Anklage: „es sind die Früchte Ihres Thuns“. Dann bricht auch aus seiner Seele der tiefste Gram hervor, und das Wort: „O Gräfin, auch mein Haus ist verödet,“ ist erschütternde Klage, Totenklage und Selbstanklage zugleich. Zur Anklage — der dritten nach derjenigen Buttlers in Sz. 11 und der Gräfin in dieser Szene — wird endlich auch das Patent, das ihn in den Fürstenstand erhebt. Es gewährt ihm, was er

---

[1]) IV, 8: „Laßt alle Edelthaten seines Lebens in das aufgehobne Schwert als Engel bittend, gnadeflehend fallen.“

[2]) „Konntest du dem Gnädigen nicht Zeit zur Gnade gönnen? Des Menschen Engel ist die Zeit 2c.“

[3]) „Verschonen Sie die alten Diener 2c.“

[4]) „Ihre Sprache ist schwach und langsam, ohne Leidenschaft.“ (Schiller in der Vorbemerkung zu dieser Szene.)

sein ganzes Leben lang ersehnt hatte (vergl. oben S. 327), und hat nun doch keinen Wert mehr für den der Nachkommenschaft Beraubten, wird die Totenklage um den einzigen Sohn vielmehr fort und fort erneuern. Der neue Titel wird aber auch als urkundliche Bezeugung seiner Mitschuld an der Ermordung Wallensteins lebenslang einen Stachel in sein Gewissen drücken, und als ein stummer Ankläger die Selbstanklage lebendig erhalten. Noch einmal wird ein Schriftstück — das zehnte der ganzen Reihe [1]) — zu einem wirksamen Mittel, wie früher für die Bewegung, so nun für den Abschluß der Handlung gemacht, und so ist dieser auf den ersten Blick befremdende Abschluß bei näherer Erwägung nicht nur eine geschickte Verwendung der geschichtlichen Thatsache, daß die Mörder Wallensteins mit derartigen Patenten belohnt wurden [2]), sondern er entspricht auch der äußeren Entwickelung der Handlung, soweit diese durch die Reihe jener besonderen dramatischen Mittel angezeigt wird, sowie ihrer psychologischen Anlage und Weiterführung. [3]) — Was wir aber von dem Anblick der Katastrophe mit hinwegnehmen, ist angesichts der Vernichtung des einen und der Verödung des anderen Hauses, sowie des allgemeinen Gerichts, welchem nur Thekla entnommen ist, die einschneidende Predigt von der *σωφροσύνη*, d. h. von der Wahrung eines guten Gewissens, die wir, in etwas anderem Sinne freilich als Octavio und die Gräfin, aus den Worten der ersteren herauslesen: „das sind die Folgen unglückseliger Thaten“. Darüber Näheres unten bei dem Rückblick auf den tragischen Gehalt des Dramas.

---

[1]) Wir stellen sie dem oben S. 238 gegebenen Versprechen gemäß noch einmal übersichtlich zusammen: 1. Das Promemoria der Truppen im Lager (S. 214). 2. Der Revers der Generale (S. 238). 3. Der offene kaiserliche Brief, der Octavio an Wallensteins Stelle setzte (S. 266). 4. Die aufgefangenen verräterischen Depeschen Terzkys (S. 271). 5. Der verräterische Brief Wallensteins an den Minister, in welchem er mit Buttler ein schändliches Spiel treibt (S. 291). 6. Der Brief des Grafen Kinsky mit der Botschaft vom Falle Prags (S. 302). 7. Der kaiserliche Brief, von welchem die Abordnung der Kürassiere spricht (S. 305). 8. Der kaiserliche Brief, der Gordon befiehlt, nach Buttlers Ordre blindlings zu handeln (S. 320). 9. Das kaiserliche Manifest, das Buttler befiehlt, sich Wallensteins zu bemächtigen (S. 326). 10. Das in dieser Szene genannte Schriftstück. — Über die Verwertung von Briefen im Don Carlos s. den Hinweis oben S. 177.

[2]) Vergl. oben S. 221 ff., 237 Anm. 4 und 338, 39.

[3]) Somit ist das Urteil Goethes (Brief an Schiller vom 18. März 1799) abzuändern und wenigstens zu ergänzen, wenn er meint: „Der Schluß des Ganzen durch die Adresse des Briefs erschreckt eigentlich, besonders in der weichen Stimmung, in der man sich befindet. Der Fall ist auch wohl einzig, daß man, nachdem alles was Furcht und Mitleiden zu erregen fähig ist, erschöpft war, mit Schrecken schließen konnte.“ Und auch Vischer hat nicht alles gesehen, wenn er Ästhetik I, S. 318 ff. sagt: „Piccolomini überlebt, aber mit zerschlagenem Herzen und mit dem Verlust des geliebten Sohnes .... Es erscheint als schönes Vorrecht der Helden, die das Jugendliche wollen, daß sie rasch dem tragischen Gesetz verfallen und im Tode die Lethe ihrer Schuld trinken. Rasch, wie sie sind, und begeistert steht ihnen ein rascher Tod an; zäh und klug, wie sie sind, steht es den prosaischen Helden der Berechnung und des Positiven an, ein Patent, das sie zum Fürsten erhebt, mit schmerzvollem Blick zum Himmel zu empfangen.“

Einzelnes. Auch hier, wie bei dem kaiserlichen Patent (s. oben S. 265, 84), setzt der Dichter abweichend von dem geschichtlichen Hergang Octavio P. an die Stelle von Gallas. Gallas, nicht Piccolomini, war es, der heranrückte, Eger zu belagern[1]), und Gallas empfing nach der Ermordung Wallensteins die nächsten Ehren. Über die viel spätere Erhebung Piccolominis in den Fürstenstand vergl. oben S. 224.

Rückblick auf den ganzen V. Aufzug. Die Spannung, mit der wir in die Handlung des letzten Aufzugs hineintraten (vergl. oben S. 336), steigert sich angesichts des Schauspiels, in welchem uns ein Ringen um das Opfer vorgeführt wird (vergl. S. 336), mit der raschen Bewegung der katastrophischen Handlung, mit der Erwartung, welche auf die hinter der Szene sich vorbereitende unsichtbare Handlung gerichtet ist (vergl. S. 336), mit der mehr und mehr sich aufdrängenden Erkenntnis, daß auch eine unsichtbare Handlung höherer Art, höherer über den Menschen unsichtbar waltender Mächte, immer deutlicher in die Handlung eingreift. Die Katastrophe, auf den ersten Blick nur die Ausführung von „Buttlers Rache", wird in Wahrheit zu einer Nemesis und zu einem Gericht, das ebendiese höheren Mächte an dem Haupthelden und seinen Genossen, Illo und Terzky einerseits, und an der Gräfin Terzky anderseits vollstrecken, zu einem sittlichen Gericht aber auch über Buttler und Octavio. Die Reihe der früheren Bilder des Abschieds wird abgeschlossen durch zwei neue Bilder eines Abschieds zum Tode: Wallensteins, der ahnungslos, der Gräfin Terzky, die nach eigener Wahl in den Tod geht, als die letzte das Haus abschließend, das nun verödet dasteht. So ist aus den Bildern des Abschieds ein erschütterndes Bild des Untergangs auch eines ganzen Hauses geworden, das ein Haus war „des Glanzes und der Herrlichkeit". — Weiteres bei dem folgenden Rückblick auf die ganze Trilogie und auf den tragischen Gehalt derselben.

Rückblick auf die ganze Trilogie.

(Zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung.)

1. Gesamtüberschau über die allgemeinsten und bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen, Begriffe und Motive. Es handelt sich darum, die in der Einzelbetrachtung nach und nach herausgestellten Elemente der Handlungen, sowie die daraus sich ergebenden Motive (Themen) des Dramas unter Verwertung der bereits früher gemachten Zusammenstellungen[2]) zu ordnen uud noch einmal übersichtlich in aller Kürze aufzureihen. — Die drei Dramen haben nach und nach das große geschichtliche Leben einer hochbedeutsamen Epoche der neueren Zeitgeschichte vor uns aufgedeckt; Schauplatz ist ganz Europa, im besonderen die deutsche Erde und das böhmische Land (Pilsen,

[1]) Ranke, a. a. O. Kap. XV.

[2]) Bei Gelegenheit des Vor- und des Rückblicks auf die einzelnen Akte.

Eger; — Prag); Träger sind fast alle europäischen Völker, im besonderen die Deutschen und die Schweden, endlich die führenden Persönlichkeiten des damaligen politischen Lebens, im besonderen die Feldherren und über diesen wiederum, sie alle überragend, die Persönlichkeit Wallensteins, des Generalissimus. In diesen Kreis des großen politischen Lebens sind hineingezeichnet die Kreise des sozialen Lebens aller Stände (S. 202[1]), im besonderen wiederum des Soldatenstandes nach seiner sozialen Stellung und nach seiner Auffassung von derselben, endlich Bilder des Familienlebens, im besonderen des Hauses Wallenstein und des Hauses der Piccolomini. Und damit der ganze Kreis des Lebens umspannt werde, wird in diese großen Kreise des politischen und sozialen Lebens und der Familiengeschichte ein rein menschliches Verhältnis, das Liebesverhältnis Max P.s und Theklas, eingefügt, die einheitliche Verbindung zwischen allen jenen Kreisen aber dadurch hergestellt, daß die zuletzt genannten in das große Getriebe des politischen Lebens hineingezogen und verflochten werden. Das Weltbild wird sodann erweitert durch Hineinnahme einer geographisch und zeitlich weitreichenden Vorgeschichte. Dazu tritt eine Welt rein seelischer Vorgänge des Innenlebens, endlich die Welt einer unsichtbaren Handlung im Sinne eines über der sichtbaren Handlung waltenden und sich vollziehenden Geschickes (Schicksalsmacht) (S. 253, 64, 344) und einer allmählich sich offenbarenden höheren Willensmacht (S. 349, 351). Das einheitliche Ineinanderwirken aller der genannten großen Kreise und Welten, des großen politischen und sozialen Lebens, der Familiengeschichte, des Innenlebens und des unsichtbar darüberstehenden Geschickes wird zu einem großen dramatischen Gemälde, welches, weil das große geschichtliche Leben den Untergrund für alle anderen Vorgänge bildet, ein geschichtliches Drama im größten Stil genannt werden muß, aber zugleich doch auch mehr noch ist: eine dramatische Familiengeschichte, ein psychologisches Drama und auch etwas von einer Schicksalstragödie (darüber Näheres unten bei der Feststellung des tragischen Gehaltes). Es ist das Gegenstück zu dem Verhältnis im Don Carlos, wo das historische Drama von den anderen Bestandteilen überwuchert wurde (vergl. S. 137 ff. und 198); hier werden die anderen Bestandteile dem historischen Drama dienstbar.

Den genannten Kreisen entsprechend gehören die Einzelbilder vorwiegend dem großen geschichtlichen und im besonderen dem kriegerischen Leben an. Das ganze Lager ist ein Einzelbild, das typische Einzelbild eines Lagerlebens (S. 215). In den Piccolomini ist der Feldherrntag mit dem Bankett der Feldherren, das gleichsam zu einem Abschluß des Feldherrntages wird, das am meisten hervortretende Einzelbild; in W.s T. die Meuterei des Heeres. Mit

---

[1]) Die hier und im folgenden beigefügten Zahlen verweisen auf die genaueren Nachweisungen an den betr. Stellen der voraufgehenden Einzelbetrachtung.

dem Feldherrntag verbindet sich eine diplomatische Verhandlung und ein Kriegsgericht (S. 243), und auch in W.s T. wird eine diplomatische Verhandlung (S. 274) zu einem der bedeutsamsten Einzelbilder. Zu Bildern des reinen Familienlebens kommt es nur in den Szenen, die den Anfang des Liebeslebens Max' und Theklas behandeln. In die unsichtbare Welt des Schicksals will das Einzelbild uns gleichsam einen sinnlichen Einblick thun lassen, welches die astrologischen Vorgänge und ihre Deutung uns in Wirksamkeit vorführt (S. 270). Eine besondere Gattung von Einzelbildern, in welchen das große historische Leben, das Familienleben, Innenleben und die Schicksalswirkungen zusammengehen, stellt die Folge von Vorgängen dar, welche Bilder des Abschieds genannt werden konnten und überwiegend Bilder eines Abschieds zum Tode waren (S. 316, 35, 40, 51).

Eine Überschau über die durch das Drama zur Anschauung gebrachten großen Begriffe fällt zusammen mit der Überschau über die Haupt- und Nebenmotive des Dramas. Wir ordnen auch diese nach den vorher bezeichneten Kreisen. Motive aus dem Kreise des großen, geschichtlichen (politischen), im besonderen des kriegerischen Lebens: Die Wallensteindichtung ist ein hohes Lied vom Heldentum in den mannigfachsten Tonarten (S. 226). Das schon der Geschichte angehörende vollendete Heldentum des auf der Höhe und im vollen Glanze desselben gefallenen Gustav Adolf bildet den Hintergrund; das Heldenwerden eines zum vollendeten Helden heranreifenden Jünglings (Max) (S. 222, 93, 308, 32) und einer Jungfrau (Thekla) (S. 234, 52, 313, 30, 34) begleitet die ganze Handlung. Wallenstein selbst ist Schöpfer des Heldentums, Führer eines Heldenreihens (S. 226), das Bild anfangs eines in der Vollkraft stehenden Helden, welcher in dieser Stellung vorübergehend erschüttert wird, dann, sich selbst wiedergegeben, in dem Vollgefühl seiner Heldengröße der Schicksalsmacht entgegentritt, endlich zur Erscheinung eines vernichteten Heldentums wird (S. 311). Ein gesteigertes Heldentum wird uns vorgeführt in der Heldenfreundschaft, die den ergrauten Helden Wallenstein mit dem werdenden Helden Max verbindet (S. 229, 42, 308). Aber auch unter anderen Gesichtspunkten ist das Heldentum, das uns in der Trilogie vorgeführt wird, der mannigfachsten Art. Wir lernen kennen das Heldentum eines einfachen Reiters (des ersten Kürassiers in W.s L.) (S. 211), eines angehenden Feldherrn (Max), des Generalissimus (Wallenstein), eines Königs (Gustav Adolf). Es ist ein Heldentum des Schwertes in den eben genannten Trägern, ein Heldentum allein der wehrlosen geistigen Überlegenheit in Octavio (S. 228, 84), der geistigen Größe und Selbstbeherrschung in Max P. (S. 309), der Abwehr in Octavio (S. 225, 28, 83, 88), der Notwehr in Wallenstein (S. 303), des Leidens (passives Heldentum und allmähliche Wandlung in ein solches, S. 294), des Leides in Max P. (S. 315) und in Thekla (S. 334). Neue Arten des Heldentums und zugleich neue Hauptbegriffe

sowie Hauptmotive des Dramas ergeben sich aus den Gegensätzen, welche in dem Kampfe der Helden zum Ausdruck kommen, und aus den Zielen, denen ihr Ringen gilt. Es kommen zur Erscheinung und dramatischen Behandlung die Gegensätze: Condottiere, Imperator, Diktator gegenüber dem Monarchen und Kaiser (S. 235, 42); das Recht einer genialen Persönlichkeit und seiner Thaten gegenüber dem Recht des geschichtlich Gewordenen (S. 217, 29, 42); das Ringen um eine Krone gegenüber dem ererbten Besitz einer solchen; das Recht der persönlichen Selbsthilfe in einer unhaltbaren Doppelstellung (S. 215) und das Recht der großen politischen Reform im deutschen Reiche (S. 242) gegenüber den unhaltbaren Zuständen in demselben — Konflikte, welche führen zu einem Kampfe der großen Einzelpersönlichkeit mit den allgemeinen Mächten des Herkommens, der Sitte, der monarchischen Gesinnung, der Idee des Königtums selbst (S. 217, 273) und schließlich zu einem großen politischen Waffengang auf dem Boden weltgeschichtlicher Wirklichkeit (S. 242). Der Kampf wird zu einem großen, verhängnisvollen Spiel um politisches Sein oder Nichtsein, um Herrschaft und Herrscherwürde, um eine Krone und endlich um das Leben (S. 236).

Diese aus dem Heldentum und seinen Arten abgeleiteten Motive erhalten neue Beleuchtung, Bereicherung und Vertiefung, wenn man sie mit den Motiven verbindet, die aus der Eigenart und dem Innenleben der Helden, im besonderen des Hauptthelden, sich ergeben (psychologische Motive). Da ist dann jenes eben genannte große verhängnisvolle Spiel auch das Spiel einer dämonischen Natur mit der Versuchung (S. 272), weiterhin ein Ringen des sittlichen Adels in dieser Natur mit dem dämonischen Zuge vor der verhängnisvollen Entscheidung (S. 282), sodann das herausfordernde und schließlich das trotzende Spiel und Ringen mit dem Schicksal selbst (anderes, was hierher gehört, s. unten bei der Erörterung des tragischen Gehaltes). Die bisher genannten Motive greifen am weitesten und tiefsten in die vorher genannten Kreise des großen, politischen Lebens, des Familienlebens, des Innenlebens und der unsichtbaren Welt der Schicksalsmächte hinein, und ziehen sich in allmählicher Entwickelung durch die ganze Trilogie hindurch; so erweisen sie sich als die umfassendsten unter den leitenden Hauptmotiven.

Aber es ist das Eigentümliche dieses Dramas, daß auch die übrigen Motive, die vorwiegend entweder dem Familienleben oder dem Innenleben anzugehören scheinen, sich so weit in die Gesamthandlung verzweigen und sich so eng mit den übrigen Motiven oder untereinander verflechten, daß der Unterschied von Haupt- und Nebenmotiven verschwindet. Es sind nach dem Ergebnis der voraufgehenden Einzelbetrachtung noch zusammenzustellen und aufzureihen die folgenden Motive: (1.) Konflikt zwischen Vater und Sohn (S. 222, 29, 63, 66, 93); dieses vom Dichter in allen früheren Dramen mit besonderer Vorliebe und in immer

reicheren Tönen behandelte Motiv kehrt hier in der vollkommensten und ergreifendsten Ausgestaltung noch einmal und zum letztenmal wieder; es wird zum Hauptmotiv der Picc.; — (2.) der in W.s T. an die Stelle dieses Konfliktes tretende andere Konflikt zwischen dem väterlichen Freunde (Wallenstein) und dem einem Sohne gleichgeachteten Jüngling (Max P.) S. 229, 94; — (3.) der Konflikt zwischen Vater und Tochter (233, 52, 313), eine Nebengattung des erstgenannten Motivs, die hier zum erstenmale eingeführt wird und späterhin in der Jungfrau von Orleans eine neue eigenartige Verwendung findet; — (4.) das Motiv der Freundschaft in mannigfacher Ausgestaltung als Jugendfreundschaft (Wallenstein und Gordon), Heldenfreundschaft (Wallenstein und Max), aber auch als Freundschaftslüge in dem Verhältnis zwischen Octavio und Wallenstein (S. 229); — (5.) das Motiv Treue und Verrat; es kehrt in allen früheren Dramen in mehr oder minder reicher Ausgestaltung wieder und beherrscht hier als ein Hauptmotiv die Handlung der gesamten Trilogie[1]) (S. 236, 64, 79, 87, 88, 338, 47); — (6.) die Gegensätze von Wahrhaftigkeit und innerer Unwahrhaftigkeit, von welcher die Tragödie eine ganze Reihe unterschiedener Typen aufstellt (S. 264, 65 ff.); der Triumph der sittlichen Freiheit und Wahrhaftigkeit, des sittlichen Adels (*γενναιότης*) inmitten der durch die Welt der Lüge und des Truges geschaffenen Wirren (in Thekla S. 312 und Max P. S. 315); — (7.) das auch in allen früheren Dramen behandelte Motiv der Ehre (S. 257, 92, 329).

2. Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung. Über die Einheitlichkeit der großen Glieder der Trilogie, wenn man sie an sich und in ihrem Verhältnis zur Gesamtdichtung betrachtet, vergl. die Bemerkungen zum Schluß des Lagers S. 214 ff. und zum Schluß der Picc. S. 267 f. Einheitlich geschlossen und mit dem Ganzen zugleich doch auch einheitlich verwachsen sind sodann die großen Gruppen innerhalb der Haupthandlung, die als kleine Dramen für sich angesehen werden konnten: in den Picc. (1.) Octavio und Wallenstein; (2.) Octavio und Max; in W. T. (3.) Wallenstein und Buttler; (4.) Wallenstein und Max; in beiden Teilen der Trilogie (5.) das Liebesdrama Max und Thekla (S. 248, 316, 30); endlich (6.) das Drama „Buttlers Rache" (S. 329). Dasselbe gilt auch von den größeren und den kleineren Szenengruppen, die in ihrer Geschlossenheit ein selbständiges Ganze zu bilden scheinen, wie die Halbakte (z. B. S. 295, 317) und Kernstücke (z. B. S. 284, 95, 325, 35). Es gilt vor allem von dem Verhältnis derjenigen Stücke zu einander, deren Inhalt eine Intrigue (Komplott) bildet: die große politische Intrigue Wallensteins gegen den Kaiser (S. 235, 74), die Gegenintrigue

[1]) Boxberger im Vorwort zu seiner Ausgabe nennt den Wallenstein die Tragödie der Treue, wie das Nibelungenlied das Epos der Treue, Don Carlos eine Tragödie der Freundschaft (indessen nur teilweise mit Recht), Wilhelm Tell ein Drama der Freiheit genannt werden könne.

Octavios gegen Wallenstein (S. 228, 84, 90 f.), die kleine andersartige Intrigue Terzkys, Illos nnd der Gräfin gegen Wallenstein (S. 248, 54, 61). Einheitlich ist der Aufbau der ganzen Handlung; man achte auf folgende Punkte: die große Gesamt-Exposition bis zu Picc. II, 6, das Verhältnis der besonderen Exposition, welche Wallensteins Lager für sich bildet, sowie derjenigen, welche wiederum Wallensteins Tod einleitet (S. 269), untereinander, wie zu dem Ganzen der Trilogie, die planmäßige Folge grundlegender Mittel, wie des Promemoria, des Reverses, der gegenwirkenden kaiserlichen Briefe und Manifeste; der berechnete Parallelismus gleichartiger Ausgänge von verwandten Handlungen (vergl. das Abschiedswort Theklas, Picc. III Schluß, mit dem Abschiedswort Max P.s in W.s T. III Schluß); die berechnete Anordnung gewisser sich entsprechender Höhenpunkte, wie z. B. die Lösung Max P.s von Octavio als Höhe in dem Drama der Piccolomini und die Lösung Max P.s von Wallenstein als Höhe in dem Drama Wallensteins Tod; die Gegenüberstellung großer Krisen: Wallenstein vor und nach der Unterredung mit dem schwedischen Oberst — der Monolog Wallensteins in W.s T. I, 4 war eine Achse des Stückes (S. 274), — und Wallenstein auf dem Balkon ohnmächtig gegenüber seinen meuterischen Truppen (S. 311); beabsichtigte Beziehung der großen katastrophischen Momente aufeinander: Max sucht und findet den Heldentod in der Schlacht; Wallenstein geht, obwohl gewarnt, ahnungslos in das aufgestellte Mordnetz.[1]) Ein Mittel einheitlicher Verbindung ist endlich auch der Zug drängender Eile, der mit dem Beginn des II. Aktes in W.s T. in die Handlung hineingetragen wird, so daß die Entwickelung der Dinge selbst der Katastrophe entgegenzueilen scheint (S. 285, 88). Die Einheitlichkeit in dem Innenleben der Dichtung aber deutlich zu machen, ist nichts so geeignet, als der Blick auf das enge Ineinandergreifen, die enge Wechselwirkung und Verflechtung der so verschiedenartigen und äußerst mannigfaltigen Motive, wie unsere Einzelbetrachtung das überall darzulegen sich bemüht hat.

Im Zusammenhang damit sei gleich hier auf die sonstige formvollendete Behandlung des Stoffes hingewiesen. Man achte auf die künstlerische Verwebung epischer und lyrischer Bestandteile in die dramatische Handlung, oder auf die Hineintragung epischer oder lyrischer Färbung. Episch gehalten sind die charakterisierende Schilderung der Streitkräfte Wallensteins durch Buttler (S. 222), die

[1]) Wir sehen absichtlich davon ab, das Skelett des einheitlichen Aufbaus der Gesamthandlung durch graphische Konstruktionen aufzudecken; was G. Freytag in der Technik des Dramas und weit ausgeführter noch Unbescheid in der S. 6 genannten Schrift gethan haben, entspricht in keiner Weise der Fülle von Motiven, die im Wallenstein niedergelegt sind. Wir wünschen, daß der Schüler einen Eindruck von der Unerschöpflichkeit der Motive dieser großen Dichtung empfange, und besorgen, daß dieser Eindruck durch derartige schematische Konstruktionen eher beeinträchtigt, als verstärkt werde. Nur bei kleinen, ganz durchsichtigen Dramen oder bei Einzel-Abschnitten der größeren würden wir sie verwenden.

Erzählung Questenbergs von den Thaten W.s seit dem zweiten Generalat (S. 244), die Erzählung Octavios von seinem Erlebnis vor der Schlacht bei Lützen (s. Picc. I, 3). Ein Muster epischer Erzählung ist der Bericht des schwedischen Hauptmanns vom Tode Max Picc. (S. 331) und in anderer Weise, nämlich selbst wiederum durch Monolog und Dialog dramatisch ausgestattet (S. 289), die poetische Erzählung Wallensteins von seiner Vision vor der Schlacht bei Lützen. Lyrisch gehalten ist die ganze Darstellung des Liebesverhältnisses zwischen Max und Thekla (S. 249). Diese lyrische Stimmung trägt Max unwillkürlich auch in das Idyll hinein, das die Heimkehr aus dem Kriege schildert (S. 231), und die Liebesszenen klingen geradezu in einem Liede lyrisch aus (S. 251). Zu den episch gehaltenen Bestandteilen gehören die katalogischen Aufreihungen (S. 213, 19, 27—36), zu den lyrischen die Totenklagen (S. 333, 40). Teils lyrischer Art (S. 253), teils betrachtender (S. 273, 282), teils dramatischer (S. 303, 315, 19, 47) sind die Monologe, mit welchen der Dichter in wirksamster Weise große, entscheidende Wendepunkte einleitet oder abschließt, wie Aufzug III in den Piccolomini und W.s Tod. Der Monolog wird zum Teil auch zur Verwendung eines anderen poetischen Mittels, der Vision (S. 253, 89); ja, da Wallenstein selbst als eine visionäre Natur aufgefaßt werden muß (s. oben S. 240), und da alles, was sich auf seine seherische Gabe, in den Sternen zu lesen, bezieht, sowie auf seinen Wahn, der Welt der Geister und dem Weltgeist näher zu stehen, als andere Sterbliche (S. 289), etwas von einem visionären Charakter in sich trägt, so wird das ganze Drama zur Dichtung von einer einzigen großen Vision. — Den dramatischen Mitteln, eine reichere Stimmungswelt in die Handlung hineinzutragen, ist auch die Anwendung doppelsinniger Rede und der tragischen Ironie zuzuzählen, von welcher der Dichter so ausgiebigen Gebrauch macht, daß ganze Szenen die Färbung der letzteren an sich tragen (S. 257, 71, 85, 97, 323). Aber auch diejenigen der aus den früheren Dramen bekannten poetischen Mittel, die sich auf die Ausgestaltung der Handlung selbst beziehen, kehren hier in mannigfaltigster und eigenartiger Verwendung wieder. So reichlich wie im Wallenstein werden in keiner Tragödie Schriftstücke zu bewegenden Mitteln für die Entwickelung der Handlung gemacht (s. die Zusammenstellung oben S. 350), und die zwei bedeutsamsten derselben sehen wir vor unseren Augen entstehen: das Promemoria und den Revers. Nicht mehr die früher mit Vorliebe verwendete Anordnung einer steigenden Reihe einander überragender Größen (S. 198), sondern der' Kontrast wird zum durchgreifenden Prinzip für die Zeichnung und Gruppierung der Charaktere (Wallenstein und die Herzogin; Wallenstein und Max; Octavio und Max; u. s. w.), sowie für den ganzen Aufbau der Handlung. So drückt die Folge: Octavio, Buttler als Gegner Wallensteins nicht sowohl eine Steigerung der Erhabenheit in diesen Persönlichkeiten aus, als vielmehr eine Steigerung in ihrem Gegensatz zu Wallenstein. In das Gebiet der Kontraste gehören auch

der katastrophische Wechsel von hemmenden und beschleunigenden Momenten (S. 335) und die Peripetien selbst, welche in diesem Drama mit besonderer Berechnung und Kunst behandelt und vorbereitet sind, z. B. durch eine Reihe von Schicksalsschlägen, oder auch umgekehrt durch eine Reihe von Zeugnissen steigender Sicherheit des Opfers (S. 242; 298, 99, 301). — Schließlich werde an den Reichtum und die Mannigfaltigkeit von Bildern verschiedener Gattungen des Schönen erinnert, deren Verwendung das einfachste Mittel ist, Formvollendung in eine Dichtung hineinzutragen. Bilder des Naiven bieten das Lager, des Einfach-Schönen die Liebesszenen, des Rührenden das Schicksal Theklas (S. 254). Bilder des Idyllischen sind nachgewiesen S. 231, 33, 49. Das Erhabene bestimmt den Charakter der ganzen Trilogie: das Erhabene in seiner Reinheit in dem reinen und edlen Heldentum Max P.s und Theklas, sowie in der verhängnisvollen Entscheidung der letzteren; das furchtbar Erhabene in dem kriegerischen Hintergrund des ganzen Dramas (S. 226), in den Bildern des meuternden Heeres, in dem Charakter Buttlers u. s. w.; das Erhabene als Dämonisches in der Natur und in dem Thun Wallensteins; das Erhabene im Sinne höchster Vermessenheit und Überhebung (ὕβρις) in dem herausfordernden Kampf, welchen W. mit den Schicksalsmächten selbst aufnimmt. Über die mannigfachen Arten der unsichtbaren Handlung vergl. S. 198, 217, 18, 33, 34, 59, 69, 87, 91, 328, 41, 45.

Über die metrische Form vergl. das oben S. 136 mitgeteilte Selbstzeugnis Schillers betr. die veredelnde Rückwirkung der gebundenen Schreibart auf den gesamten Ausdruck. Dieser ist im Vergleich zu der noch mehrfach dunklen Sprache des Don Carlos nunmehr zu voller Klarheit und Durchsichtigkeit hindurchgedrungen und zu dem künstlerischen Maß, das dem gesunden Realismus einer volkstümlich-naiven, selbst humoristischen Sprache ebenso Rechnung trägt (in den Reimpaaren des Lagers), wie dem Idealismus und dem Pathos der vornehm erhabenen Sprache des Kothurns, welche bei einzelnen besonders leidenschaftlich bewegten Aktschlüssen (S. 253) einen besonders hohen Flug nimmt, ohne jemals in das Ungemessene zu schweifen.

3. Rückblick auf den tragischen Gehalt. Es handelt sich auch hier nur darum, unter Verwertung der oben S. 31, 75, 120 zusammengestellten Bestandteile des Tragischen die Summe der Ergebnisse zu ziehen, welche die Einzelbetrachtung und die darauf folgende Zusammenstellung der großen Anschauungen, Begriffe und Motive des Dramas (S. 351 ff.) gebracht haben. Es sind dabei außer der Gesamthandlung des Dramas vornehmlich die Personen Wallensteins, Max P.s und Theklas als der eigentlichen tragischen Gestalten ins Auge zu fassen.

Die Trilogie erfüllt (I.) alle Vorbedingungen für eine Darstellung des Tragischen. Sie giebt eine bedeutsame in sich geschlossene Handlung[1]) (vergl. den Rückblick auf die einheitliche Durchführung der

[1]) πρᾶξις σπουδαία, τελεία, ὅλη. Aristoteles. Vergl. Abt. I, S. 29.

Gesamthandlung). Sie führt uns in den Kreis der Erhabenheit des Willens, im besonderen des sittlichen Willens, in welchen das Tragische seinem Wesen nach gehört.[1] Denn das Drama stellt uns eine Reihe der erhabensten Gestalten und Charaktere vor Augen, einen Kampf um hohe (erhabene), sittliche Güter und eine erhabene Durchführung dieses Kampfes. Es ist ein hohes Lied vom Heldentum im allgemeinen und in jenen eben genannten tragischen Gestalten Wallenstein, Max und Thekla im besonderen. Aber die Handlung des Dramas trägt auch (II.) die wesentlichsten Züge (notae essentiales) des Tragischen an sich: jene Verbindung von erhabenster Größe und bedenklichster Schwäche (S. 238), höchster seherischer (visionärer) Kraft und wunderbarer Verblendung (S. 284—87 ff.), höchster Überhebung eines souveränen Unfehlbarkeitsbewußtseins und blinder Ergebung an niedere Kreaturen und an eine dunkle höhere Macht, jene unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld, in welcher auch der rechte Schritt in schwere Schuld zu verstricken scheint. Diese enge Verflechtung von Recht und Schuld ist vorbereitet schon durch den allgemeinen Untergrund der Verhältnisse (S. 212, 15, 27, 36, 43), durch den inneren Widerspruch in der Doppelstellung Wallensteins, als eines Diktators und Unterthanen, als einer Stütze des Kaisers, die zugleich doch ein Schrecken für ihn ist (S. 201, 202), durch die Natur des Helden, der sich des Rechtes seiner genialen Größe voll bewußt ist, aber sich auch als Übermensch fühlt. Jene unlösliche Verschlingung von Recht und Schuld wächst sodann durch das Unternehmen des Helden, wenn sich in diesem selbstlose Interessen, nämlich der Wunsch dem Vaterlande, dem Reiche, ganz Europa zu dienen, mit selbstischen Interessen der Ehrsucht verbinden (S. 231), durch das Spiel mit der Versuchung und das Doppelspiel seiner politischen Doppelstellung (S. 235). Und auch das andere in dem Wesen des Tragischen, daß eine verhältnismäßig leise Schuld den Ausgangspunkt bildet, trifft bei dem Helden Wallenstein zu: von leiser Gedankenschuld geht er nur zögernd zur Schuld der That über (S. 273), wird unsicher, sobald sie geschehen ist (S. 288)[2]), sieht sich dann aber hineingezogen in den Bann einer immer engeren Verstrickung der Verhältnisse und endlich einer zwingenden Notlage, aus welcher einen heilsamen Ausweg zu finden unmöglich erscheint. Denn diese Verhältnisse erweisen sich — echt tragisch — über den Helden hinauswachsend als eine ihn zwingende Macht; nicht er selbst allein macht sich sein Schicksal, sondern die außerhalb des Helden liegenden Umstände bannen ihn (*θέλγειν*, S. 344), und ihre verhängnisvolle Verkettung zieht ihn wie die höhere Macht eines unentrinnbaren Geschickes in neue immer größere Schuld und damit unaufhaltsam in das Verderben (S. 264,

---

[1]) Vergl. Abt. I, S. 29.

[2]) Vergl. die Worte Wallensteins W. T. II, 2: „Wo ist Wrangel?“ Terzky: „Fort ist er.“ Wallenstein: „So eilig?“

72, 82, 309, 21, 25, 28, 44). Der Untergang des Helden wird schließlich durch ein Zusammentreffen von Vorgängen herbeigeführt, das alle Berechnung der Menschen als Irrungen und Mißverständnisse erweist, und damit das Wirken eines über den Häuptern der Menschen, der Henker wie ihres Opfers, waltenden Geschickes erkennen läßt (S. 347). Dies Geschick schafft für die Schuld eine Sühne und Nemesis mit dem Leiden und Untergang des Helden, und dieses Leiden ist der Gattung des Tragischen als einer Erscheinung des Erhabenen der höchsten Form und seinem Wesen entsprechend (differentia specifica) ein übergewaltiges: ein lawinenartiges Anwachsen der Not, eine steigende Reihe schwerster Schicksalsschläge, völlige Vernichtung der Heldengröße unter den erschütterndsten Umständen (vergl. die Balkonszene S. 311), der Verlust des liebsten Freundes, endlich ein gewaltsamer Tod durch die Hand feiler Mörder. Und was das Erschütternde in diesem Verhältnis steigert, ist dies, daß mehr als einmal das tragische Zu spät (ὀψέ) vor Augen gestellt wird: zu spät tritt Max ein, dessen eindringliche Warnungen und flehentliche Bitten Wallenstein vor dem verhängnisvollen Schritt einer Verbindung mit dem Schweden hätten vielleicht zurückhalten können; zu spät ist es, als Wallenstein selbst der Gedanke anwandelt, den gethanen Schritt zurückzunehmen (S. 288 und oben S. 359 Anmerkung 1); zu spät endlich kommt unmittelbar nach der Katastrophe die Rettung (S. 348).

Mit dieser thatsächlichen objektiven Sühne der Nemesis verbindet sich aber auch die subjektive Sühne, die Anerkennung der eignen Schuld, die Reue und das Schuldbekenntnis (S. 342 ff.). Das Schuldbekenntnis Wallensteins ist, wenn auch nur andeutend gehalten, so doch hinreichend deutlich (S. 345) und um so wirksamer, als wir unwillkürlich auch hier das tragische Zu spät hinzufügen. Zur höchsten Bezeugung der subjektiven Sühne, zur Anerkennung der göttlichen Gerechtigkeit, zu welcher der historische Wallenstein gelangt nach dem oben S. 302 mitgeteilten Zeugnis, kommt es bei dem Wallenstein der Dichtung freilich nicht; aber indirekt werden wir durch seine eigenen Zeugnisse darauf hingewiesen, daß in seinem Schicksal sich ein Walten höherer Mächte offenbart. Dieses Walten lehrt er selbst mit seinen astrologischen Bekenntnissen, mit seinem fatalistischen Glauben an die Macht der Gestirne, mit seinem dämonischen Wahn, daß er ein gefeites Wesen sei, und als eines „der hellgebornen heitern Joviskinder“ „die Geistesleiter“ kenne, „die aus dieser Welt des Staubes bis in die Sternenwelt mit tausend Sprossen hinauf sich baut, an der die himmlischen Gewalten wirkend auf- und niederwandeln“ (Picc. II, 6). Nach seinen eignen Worten giebt es keinen Zufall, kein blindes Ohngefähr[1]); so ist auch sein Untergang nicht, wie es einer äußerlichen Betrachtung scheinen könnte (S. 347), ein Werk des Zufalls, sondern ein Werk höherer Mächte; ein Spiel mit dem Teufel nennt

[1]) W. T. II, 3. Illo: „Das war ein Zufall.“ Wallenstein (bedeutend): „Es giebt keinen Zufall; und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.“

er selbst sein Spiel mit der Versuchung[1]), und es erfüllt sich an seinem eignen Schicksal nur das, was er selbst W. T. I, Schl. prophezeit hatte.[2]) Aber auch die Stimmen anderer bezeugen, daß nicht „Ort" und Menschenhaß den Menschen töten, sondern sein Verhängnis, sein böses Schicksal, die „feindliche Zusammenkunft der Dinge", daß er das Spielzeug nur ist der blinden Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell die furchtbare Notwendigkeit erschafft.[3]) Und endlich ist das thatsächliche Endergebnis der Gesamtentwickelung und der Katastrophe die Offenbarung einer höheren Willensmacht (S. 347), nicht im Sinne der dunklen, tückischen und falschen Mächte, denen der dämonische Wallenstein sein Geschick überlassen wollte[4]), sondern als ein Gericht der göttlichen Gerechtigkeit an dem Helden, wie an seinen Mördern (S. 348), als eine ernste Mahnung, daß, wo Frevel gesäet wird, größerer Frevel aufgeht, daß Verletzung der Treue das Schwert gegen den eignen Urheber kehrt, daß wer Verrat übt, durch Verrat fällt, endlich als eine erschütternde Predigt von der *σωφροσύνη*, der Wahrung eines guten Gewissens[5]), welche aus der unmittelbaren Folge von *ὕβρις* und *νέμεσις*, Schuld und Sühne mahnend heraustönt (S. 350).

Zu vollen Erscheinungen des Tragischen werden auch Max und Thekla. Bilder reiner Erhabenheit eines reinen Heldentums, überlassen sie sich in ihrem Liebesglück, in welchem das Recht des Herzens zur vollen Geltung kommt, einer leisen Schuld (S. 250), werden in die Wirren der sie umgebenden Verhältnisse immer tiefer hineinverstrickt und schließlich in eine zwingende Notlage hineingebracht, in welcher jede Entscheidung zu einer Schuld wird entweder an dem Vater oder an dem Freunde (S. 264, 94, 313). Es führt dann zu einer neuen, nun selbst verschuldeten tragischen Verflechtung der Verhältnisse, daß durch die in reinstem Adel der Gesinnung getroffene Entscheidung Theklas der Geliebte in den Tod getrieben wird, daß dieser durch eine nicht mehr leise, aber doch völlig erklärliche Schuld auch die Getreuen in seinen Tod

---

[1]) W. T. I, 3. Wallenstein: „Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!"

[2]) W. T. I, 7 g. E.:

„Ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist.
Nicht hoffe, wer der Drachen Zähne sä't,
Erfreuliches zu ernten. Jede Unthat
Trägt ihren eigenen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen."

[3]) Buttler, W. T, IV, 6 u. 8: „Der Ort nicht, sein Verhängnis tötet ihn." „Nicht meines Hasses Trieb macht mich zu seinem Mörder, sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich, die feindliche Zusammenkunft der Dinge." Vgl. ebendas. Sz. 1: „Er ist herein; ihn führte sein Verhängnis .... Bis hieher, Friedland, und nicht weiter! sagt die Schicksalsgöttin", und oben S. 319, 26, 29.

[4]) Vergl. W. T. I, 4, II, 2 und oben S. 273, 86.

[5]) Dies ist die wörtliche Übersetzung von *σωφροσύνη* (*σώζω*, *φρένες* = Gewissen), z. B. bei Sophokles' Antig. v. 683.

hineinzieht und damit an dem Untergang des ihm so nahe stehenden Helden, sowie des ganzen Hauses mitschuldig wird (S. 313). Auch hier ein übergewaltiges Leiden in einer solchen Fülle, daß beide zu Trägern eines Heldentums des Leidens werden, und auch hier in beiden die Empfindung, daß sie das Opfer höherer Schicksalsgewalten, eines unentrinnbaren Fatums werden (S. 253).

Aber es fehlt dem Ganzen der volle versöhnende Ausblick auf die göttliche Gerechtigkeit, als das Walten eines nicht nur richtenden und sühnenden, sondern auch gnädig führenden höchsten Willens.[1]) Und da nun auch der Hauptheld das Bekenntnis des historischen Wallenstein: „Gott ist gerecht" (302) unausgesprochen läßt, da die anfängliche Sorge Schillers, „das eigentliche Schicksal thue noch zu wenig und der eigne Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück" (S. 201), und des Dichters Wunsch, ein volles Bild der dämonisch-visionären Erhabenheit des Helden zu geben, den astrologischen Aberglauben psychologisch tiefer zu fassen und zu begründen, ihn bestimmten, den Begriff des Schicksals höher zu spannen und diesem eine weitergreifende Einwirkung zu gestatten[2]) — so erinnert die Tragödie allerdings etwas an eine Schicksalstragödie. Anderseits thut der eigene selbstständige Wille der Handelnden so viel zur Gestaltung ihres Geschickes, daß dieses nicht als Wirkung eines blinden Fatums empfunden wird, und somit kann das Drama nicht eigentlich als eine Schicksalstragödie bezeichnet werden.[3])

---

[1]) W. T. I, 7. Wallenstein:
„Geschehe denn, was muß.
Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher."
Picc. III, 8. Thekla:
„Das Schicksal hat mir den gezeigt, dem ich
Mich opfern soll.
. . . .
Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme."
W. T. IV, 12. Thekla:
„Da kommt das Schicksal — roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt u. s. w."
W. T. V, 4. Wallenstein: „Der Neid
Des Schicksals ist gesättigt; es nimmt Leben
Für Leben an, und abgeleitet ist
Auf das geliebte reine Haupt der Blitz,
Der mich zerschmetternd sollte niederschlagen."

[2]) Vergl. den Prolog:
(Die Kunst) „sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größre Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

[3]) In dieser Auffassung liegt ein Ausgleich zwischen so entgegengesetzten Urteilen, wie die von Vilmar und Hettner. Bei Vilmar (Litteratur-Gesch. in der Besprechung des Wallenstein) heißt es: „Über einen andern Punkt kann man freilich nicht hinweglesen: es ist bekanntlich (??) der, daß der Fall Wallensteins lediglich durch seinen eignen Fehler, nicht zugleich durch die lastende Wucht der Verhältnisse herbeigeführt ist, wodurch die tragische Teilnahme an dem Helden natürlich nicht allein gemindert, sondern sogar bis auf

Dem entsprechend ist auch die Gesamtwirkung des Tragischen: Bangen (Furcht) um die Seele und das Schicksal Wallensteins in dem Zeitpunkt der Versuchung und um die beiden anderen Helden Max und Thekla in den Krisen schwerster innerer Kämpfe; Bangen aber auch um uns selbst, wenn wir schauen in die Fülle menschlicher Versuchungen, Verirrungen und Verschuldungen, auf die wachsende Tragweite der sich immer schärfer gestaltenden Konflikte, in die dunklen Rätsel des Lebens, in die wunderbare Verflechtung menschlichen Wollens und ungewollter Schicksalswendungen, in die geheimnisvolle Welt der dämonischen Menschennatur, wie des Schicksals; Mitleid mit dem Helden, wenn sich sein Heldentum großer Unternehmungen in ein Heldentum der Notwehr und des Leidens wandelt und übergewaltiges Leiden seine Schuld sühnt, noch tieferes Mitleiden mit den Helden des Leides Max und Thekla; auch eine innere Erhebung im Hinblick auf die Erhabenheit menschlicher Größe, vor allem aber auf die Erhabenheit der über allem Ringen der irrenden Menschen waltenden und richtenden höheren Willensmächte, — indessen nicht jene höchste Erhebung und nicht jenes volle Maß der innern sittlichen Läuterung (κάϑαρσις), die der volle Anblick der Majestät und der volle Einblick in die Klarheit göttlichen Willens in uns wirkt. Vergl. das über die Wirkung des Tragischen in der Goetheschen Iphigenie, Abt. I, S. 424, Bemerkte. So gilt auch vom Wallenstein, was von Goethes Egmont Abt. I, S. 343 gesagt wurde: in der Gesamtwirkung wird an dem Ausspruch Schillers von dem „großen, gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", mehr die zweite Hälfte erfüllt, als die erste; denn es fehlt der klare und volle Anblick auf das versöhnende Walten einer göttlichen Gerechtigkeit und Gnade.

Verwandte Stoffe. Es liegt zunächst nahe, der früheren Dramen Schillers mit einem Wort vergleichend zu gedenken, und da zeigt sich bald, daß wie Don Carlos einen Teil der Hauptmotive der voraufgehenden Dramen wieder aufnimmt und vollkommener durchzuführen sucht, die

---

einen gewissen Grad abgestumpft wird." Dagegen sagt Hettner, Goethe und Schiller II, S. 253: „Das Unterscheidende und die ganze Haltung der W.-Dichtung Bedingende ist, daß die wirkenden Elemente so gegeneinandergestellt werden, daß Wallenstein dennoch nicht aus dem eigenen Entschluß dieser treibenden Leidenschaft zum letzten schuldvollen Schritt kommt, sondern nur wie der Zauberlehrling von den leichtfertig heraufbeschwornen Geistern übermannt wird und schließlich aus Notwehr und aufgezwungener Selbstverteidigung eine That thun muß, an deren Möglichkeit er sich bisher nur frevelhaft ergötzt hatte." Die Anzeige der Piccolomini in der Allgem. Zeitung (26. März 1799), nach einem Briefe Schillers an Körner vom 8. Mai 1799 von Goethe und Schiller gemeinsam verfaßt, spricht dies Motiv treffend in folgender Weise aus: „Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grunde richten will; am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machiniere; jeder Teil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß gerade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden."

Wallenstein-Trilogie sich in ähnlicher Weise zum Don Carlos verhält. Das Heldentum der Idee des M. Posa (S. 172, 78) ist in Wallenstein zu einem Heldentum sehr realer Art geworden; das ideale und vollendete Bild eines Heldenwerdens (Max) ist an die Stelle des unvollkommenen und unvollendeten Bildes von der Heranbildung zum Heldentum (Don Carlos S. 169) getreten. Die Motive der großen politischen Intrigue, der Revolution und Reform auf fremdem Boden wurden nunmehr zu dem Motiv eines großen politischen Kampfes auf nationalem und weltgeschichtlichem Boden. An Stelle des unklar und nicht ganz rein gezeichneten Bildes, welches dort der Konflikt zwischen Vater und Sohn darstellt, ist dasselbe Motiv hier im Wallenstein in der reinsten und vollendetsten Weise durchgeführt. Dasselbe gilt von dem Motiv: Konflikt zwischen Vater und Tochter im Wallenstein, welches an die Stelle des Motivs: Konflikt zwischen Mutter und Sohn getreten ist, und so zeigt auch in den weiteren gleichartigen Motiven: Liebe, Freundschaft, Treue und Verrat die Art der Durchführung im Wallenstein, wie sehr dieselbe an Wahrheit, Reinheit, Vertiefung und künstlerischer Vollendung gewonnen hat. Das Wesen des Tragischen wird nicht mehr mit dem Wesen der Intrigue verwechselt; die Freude an den Bildern menschlicher Erhabenheit und an dem Triumph menschlicher Geistesstärke (vergl. S. 182) hält den Blick des Dichters nicht mehr gefangen, sondern eine umfassendere und tiefere Auffassung des Tragischen ist für ihn im Wallenstein maßgebend geworden. Der Übergang von den tastenden und suchenden Anfängen der Jugenddramen zur klassischen Vollendung ist mit klarer Sicherheit vollzogen.

Daß die Charakteristik des Schillerschen Wallenstein als einer dämonischen Natur, welche das Geschick herausfordert, in steigender Sicherheit und Verblendung alle Warnungen zurückweist und seinem Untergang entgegengeht, mehrfach an Goethes Egmont erinnert, ist schon im Laufe der Einzelbetrachtung bemerkt worden. Eine nähere vergleichende Zusammenstellung beider Dramen giebt Bratranek in seinem Buche: Goethes Egmont und Schillers Wallenstein, Stuttgart 1862. Endlich sei auch auf den König Ödipus des Sophokles hingewiesen, mit welchem sich Schiller während der Dichtung am Wallenstein vielfach beschäftigte.[1]) Auch dort geht in dem Helden eine ungewöhnliche seherische Gabe und souveräne Sicherheit mit höchster Verblendung gegenüber der ihn unmittelbar umgebenden Gefahr zusammen.

[1]) Vergl. den Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797.

Inhaltsverzeichnis.

A.

Die Jugend-Dramen.

Seite

Vorbemerkung 3

I. Die Räuber. Ein Schauspiel 6

1. Zur Geschichte der Abfassung 6
2. Frage nach der Gattung, zu welcher das Drama zu rechnen sein wird 9
3. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung . . 10
4. Die Haupt- und Nebenthemata 10
   A. Die Hauptthemata 10
   B. Die Nebenthemata 23
5. Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung 26
6. Der tragische Gehalt des Dramas 31
7. Blick auf die Schwächen des Dramas 35
8. Die Gesamtwirkung des Dramas 40
9. Verwandte Stoffe 40

II. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel 42

1. Zur Geschichte der Abfassung 42
2. Frage nach der Gattung des Dramas 43
3. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung . . 50
4. Die Haupt- und Nebenthemata 51
   A. Die Hauptthemata 51
   B. Die Nebenthemata 66
5. Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung 71
6. Der tragische Gehalt des Dramas 75
7. Blick auf die Schwächen des Dramas 79
8. Die Gesamtwirkung des Dramas 87
9. Verwandte Stoffe 88

III. Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel 90

1. Zur Geschichte der Abfassung 90
2. Frage nach der Gattung des Dramas 91
3. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung . . . 93
4. Die Haupt- und Nebenthemata (Motive) und ein Durchblick durch ihre Durchführung 94

Seite

5. Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung . . . 115
6. Der tragische Gehalt des Dramas . . . 120
7. Blick auf die Schwächen des Dramas . . . 126
8. Die Gesamtwirkung des Dramas . . . 127
9. Verwandte Stoffe . . . 129

IV. Don Carlos, Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht 131

1. Zur Geschichte der Abfassung . . . 131
2. Frage nach der Gattung des Dramas . . . 136
3. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung (Spiel und Gegenspiel) . . . 141
4. Die Haupt- und Nebenthemata (Motive) und ein Durchblick durch ihre Durchführung . . . 142
   A. Motive aus dem Kreise des politischen Lebens . . . 143
      1. Darstellung des politischen und kirchlichen Despotismus . . . 145
      2. Begründung der Berechtigung der Revolution . . . 146
      3. Die Idee der politisch-kirchlichen Reform . . . 149
      4. Das Bild eines Idealfürsten; die Heranbildung eines solchen 155
   B. Motive aus dem Kreise der Familiengeschichte . . . 156
      1. Gegensatz von Vater und Sohn . . . 156
      2. Gegensatz von Mutter und Sohn . . . 160
   C. 1. Das Hauptmotiv der Freundschaft . . . 160
      2. Das Nebenmotiv der Liebe . . . 164
   D. Psychologische Motive . . . 167
      1. Philipp . . . 167
      2. Carlos . . . 169
      3. Posa . . . 170
5. Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung . . . 172
6. Der tragische Gehalt des Dramas . . . 178
7. Blick auf die Schwächen des Dramas . . . 182
8. Die Gesamtwirkung des Dramas . . . 183
9. Verwandte Stoffe . . . 184

B.

Die Dramen klassischer Vollendung.

I. Die Wallenstein-Trilogie.

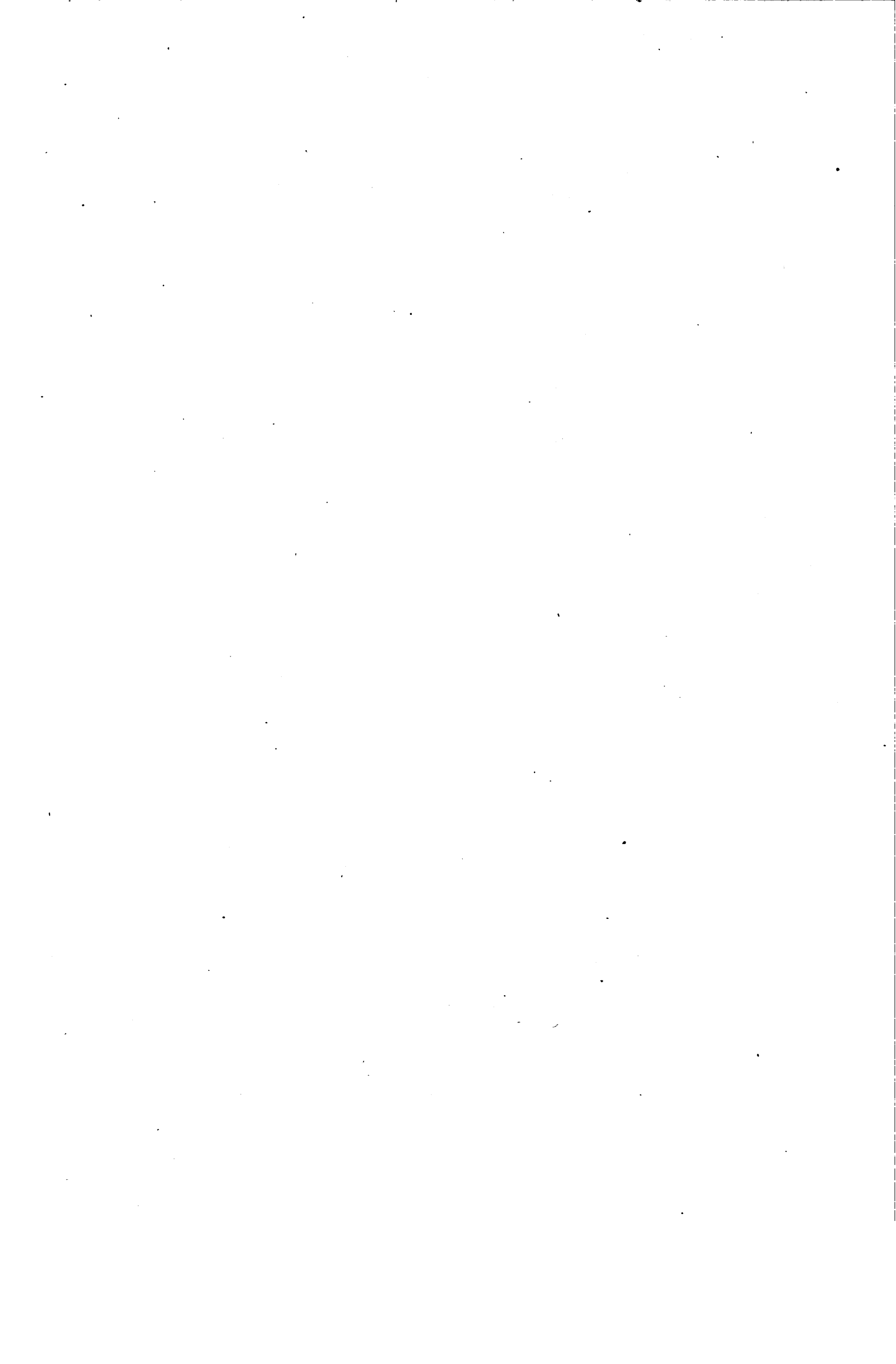
1. Zur Geschichte der Abfassung . . . 187
2. Vorfragen betreffend die ganze Trilogie . . . 194
   A. Die Gattung . . . 194
   B. Handlung und Gegenhandlung . . . 198
   C. Blick auf den Prolog . . . 199

Seite

A. Wallensteins Lager 202
1. Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung . . 202
2. Zur Einzelbetrachtung 206
3. Rückblick 214

B. Die Piccolomini 216
Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung . . . 217
I. Die Exposition 218
I. Aufzug 219
II. Aufzug 231
II. Die Haupthandlung 243
III. Aufzug 248
IV. Aufzug 254
V. Aufzug 262

C. Wallensteins Tod 268
Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Gegenhandlung . . . 268
I. Die Exposition 269
I. Aufzug (Szene 1—4) 270
II. Die Haupthandlung 274
I. Aufzug (Sz. 5—7) 274
II. Aufzug 283
III. Aufzug 295
IV. Aufzug 317
V. Aufzug 335
Rückblick auf die ganze Trilogie zur Feststellung des Gewinnes der Betrachtung 351
1. Gesamtüberschau über die allgemeinsten und bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen, Begriffe und Motive 351
2. Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung 355
3. Rückblick auf den tragischen Gehalt 358
4. Verwandte Stoffe 363




Princeton University Library
32101 066162346



